



LEKCIJE O ODBRANI

DA LI JE MOGUĆE

S T V A R A T I

U M E T N O S T

REVOLUCIONARNO?



IMPRESUM

Lekcije o odbrani

Da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?

Izdavači:

KURS

Đorđa Lobačeva 7, Beograd, Srbija

i

Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe

Kancelarija za jugoistočnu Evropu Rosa Luxemburg Stiftung

Gospodar Jevremova 47, Beograd, Srbija

Autori:

Miloš Miletić i Mirjana Radovanović (KURS), Vida Knežević, Miklavž Komelj, Gal Kirn, Ivana Hanaček, Vesna Vuković i Ana Kutleša (BLOK)

Urednici:

Miloš Miletić i Mirjana Radovanović

Redaktura:

Miloš Miletić i Mirjana Radovanović

Lektura:

Staša Mijić

Korektura:

Bojan Krivokapić

Prevod teksta Gala Kirna:

Tamara Naunović i Srđan Prodanović

Dizajn i prelom:

Udruženje KURS

Štampa: Standard 2, Beograd, oktobar 2017.

Tiraž: 600



Ova publikacija je nastala uz podršku Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe iz sredstava nemačkog Saveznog ministarstva spoljnih poslova. Ova publikacija ili njeni delovi mogu se slobodno koristiti uz navođenje izvora.

Sadržaj ove publikacije isključiva je odgovornost autora i ne odražava nužno stavove Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe.

LEKCIJE O ODBRANI
DA LI JE MOGUĆE
S TVARATI
UMETNOST
REVOLUCIONARNO?

BEOGRAD, 2017

SADRŽAJ

7 PREGOVOR

15 GAL KIRN

Ejzenštajn, Vertov i Medvedkin: revolucionarna
„kinofikacija“ i nastanak komunističke subjektivnosti

45 MIKLAVŽ KOMELJ

Od nadrealističke do partizanske revolucije

65 BLOK – IVANA HANAČEK, ANA KUTLEŠA, VESNA VUKOVIĆ

Problem umjetnosti kolektiva: Slučaj Udruženja
umjetnika Zemlja

85 VIDA KNEŽEVIĆ

Ilegalna grupa Život i levi umetnički front. Pitanje
umetničkog organizovanja.

129 MILOŠ MILETIĆ I MIRJANA RADOVANOVIĆ

Kulturna delatnost NOP-a: narodna/ revolucionarna/
državna

156 BIOGRAFIJE

158 POPIS ILUSTRACIJA

112 - 128 ILUSTRACIJE UZ TEKSTOVE

★ PREGOVOR

„Ako revolucija može umetnosti dati dušu, onda umetnost može postati ustima revolucije.“

Lunačarski



bornik koji je pred vama – „Lekcije o odbrani: Da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?“ – prati istoimenu konferenciju koja je okupila autorke i autore s područja bivše Jugoslavije: Vidu Knežević, Gala Kirna, Miklavža Komelja, članice zagrebačkog kustoskog kolektiva BLOK Ivanu Hanaček, Anu Kutleša i Vesnu Vuković i članove grupe KURS Miloša Miletića i Mirjanu Radovanović. Svi učesnici i učesnice su deo svoje istraživačke prakse posvetili analizi različitih aspekata kulturne delatnosti i njene sprege s revolucionarnim zbivanjima pre svega u prvoj polovini XX veka. Specifične teme istraživanja, od kojih je ono Gala Kirna vremenski (i geografski) najudaljenije od Narodnooslobodilačke borbe (NOB), imaju svoje zajedničke problemske tačke u preispitivanju određenih specifičnosti kulturno-umetničkog delovanja, kao što su: mogućnost *drugачijeg* načina proizvodnje kulturnog sadržaja, kolektivno umetničko stvaranje, te proces demokratizacije kulturno-umetničkog sadržaja, i u krajnjoj instanci revolucionarno delovanje preko polja kulture i unutar njih.

Gal Kirn u tekstu „Ejzenštajn, Vertov i Medvedkin: Revolucionarna ‚kinofikacija‘ i nastanak komunističke subjektivnosti“ analizira tri reditelja i njihov rad na ranom sovjetskom filmu. Kako će Kirn pokazati na primerima filmova trojice autora, novi sovjetski film trebalo je da „nastavi“ revoluciju, tj. *da izgradi socijalizam u perspektivi/pogledu novog društva*.¹ Kroz analizu načina proizvodnje, distribucije ali i inovacije u procesu montaže, Kirn ilustruje na koji način su autori pokušavali da doprinesu promeni ne samo filmske nego i društvene paradigme: „filmađžije su dotad samo reprezentirale svet, vreme je da ga promijenimo“.²

U kontekstu ovog zbornika, rani sovjetski film i praksa ovih autora važna je početna tačka kada se govori o proizvodnji umetnosti *društim sredstvima*³ na teritoriji Kraljevine Jugoslavije u periodu nadolazećeg fašizma, kao i tokom narodnooslobodilačke borbe, kada kulturni radnici i umetnici aktivno učestvuju u revolucionarnim zbivanjima.

Miklavž Komelj u svom tekstu „Od nadrealističke do partizanske revolucije“ analizira slučaj jugoslovenskih nadrealista i pokazuje koliko je ovaj pokret na tlu Kraljevine Jugoslavije uticao na revolucionarna zbivanja i stvaranje novog društvenog uređenja. Iako nepravedno zapostavljeni na međunarodnoj nadrealističkoj sceni, kako ističe Komelj, pojedini članovi pokreta doživeli su priključivanje NOP-u kao svojevrsan nastavak svog umetničkog delovanja, što nas upućuje na neophodnost ponovnog čitanja predratne prakse jugoslovenskih nadrealista, posebno događaja oko njihovog „sukoba“ 1929. godine.

1 Vidi tekst Kirna

2 Gal Kirn, aluzija na 11. tezu o Foerjebahu.

3 Pozajmićemo i mi, kao i drug Kirn, ovu formulaciju od Pavla Levija.

Ivana Hanaček, Ana Kutleša, Vesna Vuković iz kolektiva **BLOK** svoj tekst „Problem umjetnosti kolektiva: Slučaj Udruženja umjetnika *Zemlja*“ baziraju na istraživanju u kojem nude novo čitanje delovanja zagrebačke grupe *Zemlja*. U ovoj analizi se, pored značaja i problema koje sa sobom nosi kolektivni umetnički rad, ističe i ideološka izgradnja i opredeljenje jednog dela zemljaša, koji su u velikoj meri bili definisani vezom s Komunističkom partijom Jugoslavije. Upravo se na planu ideološkog određenja javljaju problemi i sukobi unutar kolektiva, što se pokazalo i razlazom uslovljenim sukobom na književnoj levljici, koji je presudno odredio sve kasnije interpretacije rada kolektiva.

Vida Knežević se u tekstu „Ilegalna grupa Život i levi umetnički front. Pitanje umetničkog organizovanja“ bavi (novom) interpretacijom beogradske (leve) umetničke scene tridesetih godina XX veka. Kao glavni akter ističe se grupa Život, koja je delovala u ilegali, pre svega zbog jakih veza članova grupe s rukovodstvom KPJ, pa iza nje nije ostalo pisanih tragova (za razliku od *Zemlje*). Autorka prati razvoj grupe i njene uloge u ideološkom usmerenju jednog dela umetničke scene kroz niz ključnih događaja kao što su: izložba Mirka Kujačića, „slučaj Bojkotaša“ i organizovanje izložbe „Salon nezavisnih“. Umetnička praksa i zahtevi isticani u borbama umetnika okupljenih oko grupe Život svoje dodatno uobličjenje dobiće tokom NOB-a, a veliki broj protagonista zauzeće ključne uloge u revolucionarnom pokretu i prvim institucijama nove federativne Jugoslavije.

Miloš Miletić i **Mirjana Radovanović** iz beogradskog kolektiva **KURS** završavaju zbornik tekstom koji je nastavak istraživanja o kulturnoj delatnosti u okviru NOP-a.⁴ Fokus ovogodišnjeg istraživanja stavljen je na događaje koji su usledili nakon II zasedanja AVNOJ-a. Razvoj situacije na frontu neminovno je uticao na kulturnu delatnost u NOP-u, ali isto tako i politika rukovodstva pokreta i KPJ, koja je težila izgradnji novog oblika državnog uređenja. Kultura postaje podređena delovanju ka spolja, za razliku od uloge koju je imala u prve dve godine rata i delovanju ka unutra. Tokom 1944. godine kulturno polje će doživeti prva uobličena u duhu buduće socijalističke države, a prvi zakonski akti nove države biće doneti krajem 1944. i početkom 1945. godine. Iako će polje kulturnog stvaralaštva biti sve više kontrolisano i profesionalizovano, nesumnjivo je da emancipatorski potencijal nije izgubljen, pre svega na polju demokratizacije kulture.

U godini obeležavanja stogodišnjice Oktobarske revolucije, ova knjiga ima za cilj da, podsećajući na značajne prakse iz prošlosti, potakne delovanje na polju kulture danas kako bi umetnost doprinela (još uvek) marginalizovanoj borbi za drugačije društvo.

Uredništvo

4 Projekat „Lekcije o odbrani“ započet je oslikavanjem murala u ljubljanskom Muzeju sodobne umetnosti Metelkova, 2014. godine. U toku 2016. projekat je nastavljen istraživanjem i objavljivanjem publikacije „Lekcije o odbrani: Prilozi za analizu kulturne delatnosti NOP-a“. Tokom 2016. akcenat je stavljen na organizaciju kulturnog života na oslobođenim teritorijama u periodu „Uzičke republike“ i Drugog zasedanja AVNOJ-a u Jajcu. Istraživanje i publikacija realizovani su uz podršku Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe iz sredstava nemačkog Saveznog ministarstva spoljnih poslova.

**★ DA LI JE MOGUĆE STVARATI
UMETNOST REVOLUCIONARNO?**

GAL KIRN

★ EJZENŠTAJN, VERTOV I MEDVEDKIN: REVOLUCIONARNA „KINOFIKACIJA“ I NASTANAK KOMUNISTIČKE SUBJEKTIVNOSTI¹

POVRATAK VEZI IZMEĐU REVOLUCIONARNE UMETNOSTI I POLITIKE

Uzmu li se u obzir obeležavanje stogodišnjice Oktobarske revolucije i brojni drugi osvrti na ovaj događaj, iznenađuje koliko je malo prostora u ovom teorijskom polju, ispunjenom događajima i knjigama, posvećeno ranom sovjetskom filmu.² Da li se to desilo zbog „prezasićenosti“ i odveć nam znane „teritorije“ koja konstituše ovu sferu istraživanja? Čini se da je unutar polja studija ranog sovjetskog filma već dugo na delu izvesno račvanje: *ili* se referira na ustaljeno mesto u filmskog istoriji i estetici, gde se naglašava veliki

- 1 Moje početno istraživanje za Univerzitet Primorska imalo je dužu perspektivu kada je reč o revolucionarnim susretima u istoriji filma 20. veka: od sovjetske i francuske (antikolonijalna i postmajska 1968), do jugoslovenske i kineske.
- 2 Festival konferencijskog tipa u Edinburgu pod nazivom „Predstavljanje revolucije“ baviće se filmovima o revoluciji <http://www.scotlandrussiaforum.org/arts.html>; postoji još nekoliko manjih događaja na temu „filma i revolucije“, gde se prikazuju ostvarenja i drže predavanja o sovjetskom filmu, međutim pažnja posvećena tim događajima je marginalna.

proboj u pogledu „montaže“ i tehnike snimanja, ili se sovjetski film razmatra s kritičke distance, budući da se film doživljava kao značajno sredstvo propagande nove komunističke države. Stoga se možemo lako obreti u ili (preteranoj) estetizaciji avangardne *forme* filma, ili u (preteranoj) politizaciji njegovog *sadržaja* i njegovim svođenjem na čudovište sa glavom Staljina. Bilo je nekih pokušaja da se ovo račvanje ukine, a svakako najuticajniji učinjen je u knjizi Borisa Grojsa *Totalna umetnost Staljina*,³ koja je izdata kasnih osamdesetih. Autor je zagarovao tezu da se avangarda obavezno završavala u staljinizmu,⁴ da je ona prikucana za kovčeg staljinizma: avangarda je u estetskom smislu zastareli i politički saučesnik u neuspehu, te kao takva svedoči o konačnom unutrašnjem neuspehu.

Ovaj tekst se ne opredeljuje ni za jedno od gore pomenutih račvanja, niti za Grojsovu pomirljivu tezu, koja umesto da iznosi nove uvide zapravo prikriva fundamentalno nasleđe avangarde – eksperimentisanje s novim formama i produkcijskim odnosima koji bi trebalo da se podudaraju s novim političkim sadržajem (revolucijom) u perspektivi novog društva.⁵

3 Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, (London: Verso, 2011).

4 Dominantna Grojsova metafora ignoriše promenljivu realnost Staljinove socijalističke države, koja je neutralisala sve za šta se avangarda zalagala. Detaljniji pregled je dostupan u mojim drugim kritičkim radovima Gal Kirn, “Critical Notes on Boris Groys’ Blockage of Avant-garde, or on the defense of Socialist Realism”, u *En Garde, Avant-Garde: 20/21*, ured. B. Dimitrijević i A. Sekulić (Beograd, CKZD, 2016).

5 Tretijakov tekst o odnosu između umetnosti i revolucije, Sergei Tretjakov, „Art in the Revolution and the Revolution in Art (Aesthetic Consumption and Production)” u *October* 118, (2006): 11–18. bio je jedan od prvih i najsistematičnijih pokušaja u sovjetskom kontekstu koji je povezo ovo pitanje s poljem političke ekonomije, posebno sa uslovima produkcije i cirkulacije. Benjamin o ovome govori u eseju „Umetnik kao producent“. Walter Benjamin, „Author as producer“ u *Understanding Brecht* (London: Verso, 1998).

U iskušenju sam da kažem da je prefinjeno i obimno skorašnje istraživanje sovjetskog filma – putem kojeg je povraćen izgubljen i nepoznat arhivski materijal i koje je doprinelo određenom uslojavanju i demitologizovanju filma – gotovo zaboravilo na sâm početak: *Oktobarsku revoluciju*. Ovaj tekst ne bi trebalo čitati kao poziv na remitologizaciju ranog sovjetskog filma kako bi se odala počast njegovom sakralnom poreklu, već kao poziv da se prisetimo revolucionarnog početka i da ponovo procenimo kako je ovaj politički događaj dao povoda i potom se prelamao u tim, poznatim i manje poznatim, velikim filmskim delima i sledstvenim teorijski ostrašćenim debatama koji su zajedno imali snažan odjek u militantnom filmu 20. veka. Ja zagovaram tezu da nam upravo polje ranog sovjetskog filma pruža značajne uvide u napet i protivrečan – ali ipak produktivan – odnos između (post)revolucionarne politike i umetničkih praksi.

Oktobarska revolucija je ostavila velike posledice na poimanje sveta, odnosno na koncept prostora i vremena koje sad više nije bilo zarobljeno religijskom tradicijom ili linearnošću, već je umnogome postalo bliže erupciji, prasku vremena, istovremeno nasilnom i demokratskom, kao što je to u *Tezama istorije* na maestralno sažet način opisao Valter Benjamin. Ova nelinearna percepcija vremena i prostora bila je predmet detaljnog promatranja u avangardnoj umetnosti, koja ju je uopšteno uzев učinila vidljivijom, dok je do šire publike doprla upravo kroz filmski medijum. Revolucija je u kontekstu Sovjetskog saveza bila „kinofikovana“, što s jedne strane znači da je medijum bio u stanju da zamisli, proizvede i da cirkuliše sliku i narativ (Oktobarske) revolucije. S druge strane, revolucija se kroz bioskop/film nastavila

odvijati drugačijim „sredstvima“.⁶ Pravo pitanje nije bilo to u kojoj meri je film bio u stanju da jednostavno „odrazi“ Oktobarsku revoluciju (Protazanov), već to kako se revolucija „prelamala“, „kinofikovala“, izmeštala ili čak bila zamenjena novim sovjetskim filmom? *Novi film nije trebalo da izgradi samo novu filmsku infrastrukturu, već ujedno da izgradi socijalizam u perspektivi/pogledu novog društva.* Ova teza ima važne posledice po zamišljanje i začetke same revolucije: ona ne može biti definisana kao prosto nasilje ili puki prelom u vremenu nakon koje se sve vraća u normalu, ili čak gorem poretku. Naprotiv, ja ovde sledim altiserovsku definiciju revolucije, po kojoj (revolucionarni) proces počinje kao jasan prelom unutar postojeće države, koja dalje uzrokuje skup nepredvidivih i snažnih posledica na raznim nivoima.⁷ Postrevolucionarni zanos nalazi posebno jake vibracije, vizije, odjeke i prelome u ranim sovjetskim filmovima, što je zauzvrat uspostavilo nove veze među ljudima koji su nastavljali borbu u budućnosti.

Polje mog interesovanja obuhvataće i maksimu koju je Ejzenštajn koristio da bi opisao svoj prvi film *Štrajk*: „napraviti film u revolucionarnom maniru“⁸. Najveći deo teksta slediće dijalektičku

6 Pozajmio sam ovu formulaciju od Pavla Levija, tj. iz njegovih lucidnih zapažanja, u kojima je pokazao da kinifikacija društva podrazumeva nastanak aparata s pojačanim tehnološkim kapacitetima, ali i genealogiju avangardnih procedura u okviru filma koje su zapravo koristile ne-filmska sredstva radi produkovanja filmskih efekata. Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, (New York: Oxford University Press, 2012).

7 Definisanje revolucije oduzelo bi previše mesta; ja koristim glavni teorijski argument iz radova Luisa Altisera, čije je zagovaranje trajnog susreta iznedrilo formulaciju „prelom sa snažnim posledicama“. Louis Althusser, *Machiavelli and Us*, (London: Verso, 1999).

8 Sergei Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*, ured. Naum Kleiman i Antonio Somaini (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016) 109–254.

hipotezu o specifičnom susretu revolucije i avangardnog nasleđa, čiji se tragovi mogu iščitati u filmskim formama i tehnikama (montaža, rad kamerom, hibridne forme), organizacijama filmske produkcije/distribucije (nasuprot statičnoj ili kapitalističkoj organizaciji), kao i iz njegove militantnosti koja se očituje kroz tri odabrane figure koje su proizvele veoma različite filmske komunizme. Revolucionarna „kinofikacija“ bavi se stoga novim procedurama imanentnim filmu i njegovim istraživanjem „dijalektike represije i emancipacije“ i nastankom nove komunističke „subjektivnosti“ u/izvan filmu/a, ali i novim organizacijskim naporima na nivou filma i (kritike) državne politike.

PRELOMI U FILMSKOJ PRODUKCIJI I DISTRIBUCIJI: MEDVEDKIN

Ovaj odeljak članka bavi se analizom avangardnog izuma filmske distribucije i procesa produkcije, koji je snažno uticao na (re)definisane filma kao oružja u borbi i njegovu povezanost s radnicima. Aleksander Medvedkin – koji je se oslanjao na prethodne eksperimente Vertova i avangardista – predstavljao je ključnu figuru za razvoj vrlo nadahnutog i kreativnog kolektivnog projekta ranih 30-ih koji je za cilj imao da razmontira, kako kapitalistički, tako centralno organizovani produkcijsko-distribucijski sistem studija. *Kinopoezd*, kino-voz, isprva je politizovao proces produkcije i distribucije u skladu s petogodišnjim planom. Medvedkin je uzaludno tražio prvu dozvolu od Sovkino. Međutim, onda kada se obratio direktno Ministarstvu za tešku industriju (up. Widdis, 2005), i veštije uokvirio cilj projekta – *izbeći kašnjenje u*

produkciji – dobio je finansijsku potporu. U poslednjoj fazi prvog petogodišnjeg plana sve je bilo posvećeno intezivnoj produkciji, a to je pronašlo put do kognitivnog okvira i rada filmskih stvaralaca.⁹

Medvedkin je okupio tim od 32 osobe, „revolucionarnih entuzijasta“ koje su putovale, radile i spavale zajedno u vozu. Svaki član tima imao je na raspolaganju približno metar kvadratni prostora. Kino-voz se sastojao od najmanje pet vagona – prvi je služio za smeštaj, drugi je bio pretvoren u filmsku laboratoriju sa složenim sistemom za vodu na krovu vagona, treći se koristio kao soba za montažu u kojoj je moglo da radi deset ljudi istovremeno, dok se u poslednjem vagonu nalazio štand za animaciju, gde su ih i pravili, i redigovali novine i pamflete. Na tu kompoziciju bio je zakačen vagon u kome je bio mali prostor za projekcije, čime se završavao produkcijski ciklus.¹⁰ Ekipa kino-voza bila je vrlo produktivna: tokom njihovog prvog putovanja, koje je trajalo 292 dana, producirali su 72 filma, što je i glavni slogan Kinopoezda – „Snimamo danas, prikazujemo sutra“ – takođe izražavao. Kino-voz je mogao da se zaustavi bilo gde, da snima bilo koga i da to prikaže bilo kome. Uprkos ovoj slobodi, koja je podrazumevala izvesnu „kontingenciju“ u pogledu toga šta i gde se snima, filmska ekipa je pažljivo birala prostore i uglavnom

9 Napisao sam detaljniji pregled s konkretnom analizom hronika kino-voza: Gal Kirn, „Between socialist modernisation and cinematic modernism: the revolutionary politics of aesthetics of Medvedkin’s cinema-train“ u *Marx and Film Activism*, ured. Ewa Mazierska i Lars Kristensen, (New York, Bergahn Books 2015) a najnovija knjiga takode objedinjuje sve Medvedkinove pisane radove: Gal Kirn, „Critical Notes on Boris Groys’ Blockage of Avant-garde, or on the defense of Socialist Realism“, u *En Garde, Avant-Garde: 20/21*, ured. B. Dimitrijević i A. Sekulić (Beograd, CKZD, 2016).

10 Još jedan vagon je prevezio kola i bicikle, da bi tim mogao biti mobilan. Detaljniju analizu filmske rekonstrukcije u intervjuu sa Aleksanderom Medvekinom potražiti u Kris Markerovom *Vožu koji se kreće*.

putovala po selima koja su prošla kroz proces kolektivizacije ranih 30-ih i u kojima su tokom prvog petogodišnjeg plana (1928–1932) bili izgrađeni veći fabrički kompleksi. Štaviše, kad stignu na mesto snimanja, slali bi tim da istraži socijalne okolnosti i razgovara s radnicima/seljacima. Kao što je Medvedkin tvrdio, ovo je predstavljao suštinski deo njihovog rada, koji je nazvao „direktnom intervencijom“ i direktnom kritikom konkretne situacije. Rad ekipe je u tom pogledu bio neposredno aktivistički i nastojao je da otkrije centralne probleme u procesu produkcije koji bi se potom nastojali razrešiti zajedno sa radnicima. Sve gore pomenute karakteristike projekta lepo su se uklapale u produktivističku paradigmu koja je umetnost potčinjavala funkciji socijalističke države/produkcije. Međutim, ne možemo doneti sud o Medvedkinovom kino-vozu isključivo na osnovu inicijalnih namera, nego i na osnovu posledica i procesualnih promena koje su bile uzimane u obzir.

Pre svega, organizacijski princip tima nije sledio nikakav plan ili smernice partijskog Odeljenja za propagandu, naprotiv – kino-voz je uvek polazio od Lenjinovog *teorijskog slogana* „konkretne analize konkretne situacije“. Politički aktivizam se pre temeljio na istinskom učešću u zajednici u koju su i intervenisali, nego što je sledio striktnu partijsku disciplinu koju su nametali komesari. Kao što sam Medvedkin ističe, bilo je različitih situacija kada je ekipa morala da improvizuje, ili čak da pomogne da se plan unutar radničkih zadruga odozdo rekonstruiše.¹¹

Druga važna odlika koja čini Medvedkinov eksperiment drugačijim u odnosu na hijerarhičnost produkcijske paradigme ogleda se u principu kojim se tim rukovodio tokom produkcijskog procesa: *rotacija*

11 Detaljnije u Emma Widdis, *Alexander Medvedkin*, (London: Tauris, 2005).

svih dužnosti bez jedinstvenog centralnog pravca. Valja primetiti da su unutar tima samo Medvedkin i Karmazinski imali prethodnog filmskog iskustva, dok su ostali članovi bili amateri. Proces rada bio je osmišljen kao proces učenja, budući da je svaki član učestvovao u različitim fazama filmske produkcije i distribucije. Drugim rečima, u *kinopoezdu* je svako postajao filmski režiser, montažer, kinooperater, osoba adužena za intervju i diskutant. Princip rotacije podrivao je podelu rada u postojećoj filmskoj industriji. Umesto profesionalizma, oni su promovisali izvesno sazrevanje amaterizma. Umesto da slede princip hijerarhije u kome producent i režiser upravljaju celokupnim filmskim procesom, kino-voz je korenito obeležila ideja kolektivističke utopije i avangardnog stapanja umetnosti i politike. Osnovna teza bi se ispoljavala kroz osnaživanje članova putem samoupravnih ovlašćenja oslobođenog režiserskog despotizma.¹² Princip rotacije je nastojao da ukine podelu rada, no bio je dostignut isključivo pomoću intenzivnih kolektivnih i pojedinačnih napora koji su bili na granici neprekidniog (samo)iznurivanja.

Kinopoezd je bio produktivan ne samo u pogledu količine filmova nego i u njihovoj distribuciji i izlaganju. Organizovali su veliki broj prikazivanja, distribuirali i arhivirali nekoliko kopija.¹³ Koliko je meni

12 Kino-voz je bio vođen sličnom kritikom i principom rada koji je praktikovao Per-simfans, orkestar koji je izvodio kompozicije bez dirigenta, gde su svi članovi upravljali orkestrom i delili prihode egalitaristički. Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, (New York: Oxford University Press, 1991).

13 Obično su pravili pet kopija svakog filma. Nekoliko kopija slali su Odeljku za propagandu Komunističke partije u određenom regionu, a neke su ostavljali radničkim zadrugama, dok su neke ostajale u vozu. U toku prva tri meseca 1931. godine, organizovali su 105 prikazivanja sa više od 35.000 gledalaca, a te brojke su samo rale tokom narednih godina. Emma Widdis, *Alexander Medvedkin*, (London: Tauris, 2005), 24.

poznato, ne postoji evidencija o broju kopija koje je koristila lokalna zajednica, a Medvedkin je pominjao da su im neke zadruge tražile kopije u obrazovne svrhe. Filmska ekipa je u ranoj fazi projekta neumitno iskusila da ne može jednostavno nametnuti direktive odozgo i „edukovati“ mase, te da je sasvim nasuprot tome, sama ekipa, zbog rotacija i istraživanja, učestvovala u procesu učenja.

Filmsko iskustvo bilo je neposredno: radnici su bili angažovani kao glumci i bili su čak i glavni akteri procesa nakon prikazivanja. *Kinopoezd* filmovi mogli su biti smatrani i prvom vrstom političkog „rijaliti šoua“ *avant-la-lettre*: posmatrači su mogli sebe da vide na platnu dan nakon što su bili snimani. Za mnoge je to možda bilo prvi put da vide film i (odmah) su videli sebe u filmu. U izvesnom smislu, moglo bi se tvrditi da je procedura snimanja filmskog voza bila obrnuta: gledalac/gledateljka je ulazio/la u svet filma pre nego što ga pogleda, podrivajući tako od samog početka podelu između profesionalnih glumaca i gledaoca, s jedne, i između distribucije i produkcije s druge strane.

Trougao radnici–glumci–gledaoci postao je politički, a to je podrazumevalo da su oni prevazilazili pojam pukog Nosioca (unutar) produkcijskog procesa. *Kinopoezd* je unapređivao i pokretao politički jezik, a „radnička zadruga“, koja je preuzela inicijativu odmah nakon prikazivanja, postajala je politična. Tako su konflikti bivali razotkriveni i izgovorljivi, što je doprinelo konstruisanju novog protagoniste: „nove komunističke zajednice“, koja je od samog početka išla „s onu stranu“ filma. U toj zajednici radnici nisu samo radili, već su govorili i učestvovali; entuzijasti revolucije nisu bili puki filmski stvaraoci koji su snimali radnike, već su postajali deo njihove borbe, delili njihove veštine i vršili re-aproprijaciju filma. Eksperiment je trajao od 1931.

do 1933. godine, nakon čega je bio prekinut. Predstavnici partije su želeli da filmovi počnu da prikazuju prostranost i kulturnu raznolikost sovjetskog sveta, a Medvedkin se otisnuo u snimanje najuzbudljivijih, najkritičkijih i najsatiričnijih filmova tog perioda: *Sreća* (Happiness, 1934) i *Nova Moskva* (New Moscow, 1938), nakon čega je bio primoran da se okrene jednostavnijem propagandnom filmskom stvaralaštvu.

EJZENŠTAJNOVA MONTAŽA PROLETERSKE SUBJEKTIVNOSTI U ŠTRAJKU: ULAZAK RADNIKA U FABRIKU

Ejzenštajn je iskusio život i rad u jednoj od ranijih epizoda agitatorskog voza, što je u određenoj meri uticalo na njega, no glavni izvor njegove filmske inspiracije poticao je iz perioda provedenog u *Proletkult teatru*, jednom od glavnih temelja njegove filmske prakse.¹⁴ Ejzenštajn je postao aktivan u Proletkult teatru u vreme njegovog velikog proboja: kada se povodom treće komemoracije revolucije odigrala grandiozna pozorišna izvedba i postavka rekonstrukcije Oktobarskih događaja. Ova promena je bila u skladu s kompleksnim odnosom između forme života i forme umetnosti koja će rezonovati kroz Ejzenštajnovu buduće radove. U svojim *Beleškama za opštu istoriju filma*¹⁵, Ejzenštajn je tvrdio da je upravo rekonstrukcija istorijskih događaja bila ključna za praksu i tranziciju (njegovog) filmskog rada u umetnički film. Njegovi

14 James Goodwin, *Eisenstein, Cinema and History*, (Chicago: University of Illinois Press, 1993).

15 Sergei Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*, ured. Naum Kleiman i Antonio Somaini (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016).

prvi filmovi, koji su mu i doneli svetsko priznanje, pokazali su šta je „ponovna izvedba“ velikih istorijskih događaja značila.

Nedavno je Elena Vogman¹⁶ pokazala kako je delo Proletkult teatra *Gas-maske* –koje je zajednički režirano godinu dana pre njegovog prvog dugometražnog filma *Štrajk*[★] – teatrizovalo fabriku i mašine, i ukazala na komplikovane načine na koji tejlorizam, mašine i radnici mogu biti izuzeti iz disciplinarnog aparata rada. Ejzenštajn je uvideo prednosti filmskog u odnosu na pozorišni medij, kao i kako bi se misija istorijskih ponovnih izvedbi mogla postići. Filmovi poput *Štrajka* (Strike) (uoči 1905), *Potemkina* (Potemkin; revolucija koja se odigrala 1905), *Oktobar* (October; revolucija koja se odigrala 1917), ali i sijaset potonjih filmova mogu se sagledati iz perspektive re-interpretacije i re-montaže celokupne istorije ruskih/sovjetskih/meksičkih/haićanskih revolucija.

Teorijski metod „istorijske ponovne izvedbe“, ili ponovne postavke istorijskih događaja unutar filmske prakse, odmah nas dovodi na tanku liniju koja zamagljuje naknadno pripisana razgraničenja na žanr fikcije i dokumentarnog, ali takođe zamagljuje i samu autentičnost – budući da je jednako porozna granica između privrženosti izvornim događajima i njihovim fabrikacijama. Pogledamo li unazad, ovo govori o specifičnim i hibridnim formama filma koje su kombinovale propagandni, dokumentarni, epsko-fiktivni narativ i strategije vizuelne montaže. Ejzenštajnov „herojski realizam“ poslužio je tome da se sa stanovišta radničkih klasa ponudi doprinos novoj, filmom rukovođenoj, historiografiji koja je takođe imale jasne materijalne posledice. Setimo se trenutka kada

★ I-1: Scena iz filma *Štrajk* (Стачка) snimljenog 1925. godine u režiji Sergeja Ejzenštajna, strana 113. [Vidi ilustraciju](#)

16 Elena Vogman, „Striking Factory and trike of Consciousness in the Work of S. M. Eisenstein,“ 2014, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/196/355>

se Kris Mejker u svom filmu *Poslednji boljševik* vrati na scenu iz filma *Oktobar*, gde je čuveni juriš na Zimski dvorac postao važan element u vizuelno-dokumentarnoj građi, i koji će se posle pojavljivati na omotima istorijskih knjiga uglednih izdavača. Trebalo bi dodati da je uprkos istorijskoj fabrikaciji, Ejzenštajnov početni cilj postignut: da se osnaži revolucionarna realnost, da se fikcija temelji na činjenici realnijoj od same realnosti i da se prošire slike revolucije iz perspektive potčinjenih.

Sredstva koja je Ejzenštajn koristio nisu bila isključivo ili direktno „propagandna“, jer se u njegovoj montaži vitalna uloga ne pripisuje pukom re-oblikovanju konteksta, ili prenošenju političke poruke režisera, već pokretanju procesa razmišljanja, kritičkom odgovora-recepcije kod posmatrača. Montaža nije isključivo povezana sa „režiserovim rezom“, nego je istovremeno povezana s produkcijom i recepcijom filma, zbog čega je izbegnuta izvesna vrsta potpune kontrole. To je bio ključni Ejzenštajnov teorijski uvid, do kog je došao već 1925. godine, nakon što je snimio svoj prvi film *Štrajk*. Njegov manifest: *Metod radničkih filmova* ne odstupa od jasnog zahteva – filmski stvaraoci trebalo bi da koriste „klasni pristup“ sa „specifičnim ciljem“. Za Ejzenštajna je taj cilj „socijalno korisni emotivni i psihološki uticaj na publiku koji treba da čini lanac suptilno režiranih stimulusa (*sadržaj rada*)“. To znači da je režiser ove stimuluse morao pažljivo da odabere i stвори:

„ispravna procena klasne neizbežnosti njihove prirode, gde su izvesni stimulusi u stanju da probude izvesnu reakciju (afekt) isključivo među gledaocima određene klase. Za precizniji efekat publika mora biti jedinstvenija...“¹⁷

17 Elena Vogman, „Striking Factory and Strike of Consciousness in the Work

Ejzenštajn misli na filmsku publiku, međutim može li se očekivati da se ovo (klasno) ujedinjenje postigne isključivo filmskim sredstvima? Ovaj ambiciozni cilj podrazumevao je da bi bilo koji film dorastao zadatku transformacije trebalo da uključi kompletnu studiju o psihološkim, sociološkim, ekonomskim i političko-filozofskim okolnostima koje bi bile prevedene u medijum i funkcionisale između tendencija nove klasne svesti. Nedavno je Žak Ransijer pokazao gde je Ejzenštajnova montaža došla na vrlo kontradiktorno tlo, a ta kontradikcija se ne tiče toliko nekakve naivne političke pedagogije, već estetske prakse. Potonja svojom dominantnom ulogom slika i nastajućim reprezentativnim režimom koji uspostavlja vrlo zatvoren/hijerarhijski referentni lanac označitelja ostavlja malo prostora za „emancipovanog posmatrača“¹⁸. Ejzenštajn je već nakon prvog filma bio svestan da filmska režija nikada ne može u potpunosti da kontroliše produkciju slika i proces recepcije, ali da ipak može da pokrene dijalektičko putovanje kroz klasne pozicije i razne tendencije. Umesto da se usredsredimo na činjenicu da Ejzenštajn nikada nije ostvario filmski projekat o *Kapitalu*, trebalo bi da podvučemo osnovno načelo koje je njegov rad crpeo iz zapostavljenih interpretacija Marksove prakse. Primat je na borbi, a ne na klasama koje se i same konstituišu kroz borbu.¹⁹ Ova lekcija o borbi upisana je u njegovu montažu, kao i u njegovo postavljanje proleterske subjektivnosti unutar i van filma.

of S. M. Eisenstein,“ 2014, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/196/355>

- 18 Nico Baumbach, „Act Now! For an Untimely Eisenstein“ u *Sergei Eisenstein: Notes for a General History of Cinema*, ured. Naum Kleiman i Antonuioa Somainin (Amsterdam, AUP, 2016) 302–307.
- 19 Ovo je centralna lekcija koja je preuzeta iz Altiserove interpretacije Marksa u njegovim *Elementima samokritike*.

Osvrnuo bih se na konkretan primer Ejzenštajnovnog filmskog rada gde je njegova pozicija o odnosu borbe u montaži i nove subjektivnosti poprimila svoj prvobitni oblik. U *Štrajku* (Strike, 1924) on razvija sijaset filmskih tehnika koje se mogu pripisati iskustvima iz Proletkulta – od konstruktivističkih znakova i međunatpisa usmerenih ka filmskoj lokaciji (fabrici), upotrebe mašina i glumaca (od kojih su mnogi bili u Proletkult teatru). Nadalje, u pogledu Ejzenštajnovne politike filma, *Štrajk* je na naj-sažetiji način mogao da rekonstruiše kompleksno prebacivanje političkih registara i agencija koje prevazilaze teološko stanovište Boljševičke partije. Ejzenštajn objavljuje svoj veliki istorijski plan ponovne izvedbe revolucije kroz seriju od sedam filmova pod ciklusom „Ka diktaturi“, koja pokriva revolucionarni sled događaja iz 1905. godine i 1917. godine.²⁰ *Štrajk* je bio peti film u ovom ciklusu i uvodni redovi ne počinju odavanjem počasti revoluciji, već eksplicitno ističu da štrajk – kao ilegalno političko i revolucionarno delanje – treba sagledati kao glavnu okosnicu pojave sovjetskih i radničkih/seljčkih masovnih demokratskih formi. Imajmo na umu da je film poručio Proletkult i da ga je producirao Govskino nekoliko godina nakon pada Kronštata i Lenjinove smrti. *Štrajk* je jedini bio završen deo unutar inicijalnog ciklusa, iako smatram da bi njegovi kasniji filmovi *Podmornica Potemkin* (Battleship Potemkin, 1925) i *Oktobar* (October, 1927) mogli da se posmatraju kao nastavak ovog ciklusa. Od 1924. do 1928. godine dobili smo trilogiju revolucionarne sekvence: štrajk (i njegov neuspeh), revoluciju iz 1905. godine i njen neuspeh, buržoasku revoluciju iz 1917. godine i pobedu socijalističke revolucije.²¹

20 Detaljnije videti u James Goodwin, *Eisenstein, Cinema and History*, (Chicago: University of Illinois Press, 1993) 37.

21 Drugi filmovi koji se bave pitanjima seljaka i zadrugarstva pojaviće se posle

Ejzenštajn je posle tvrdio da je *Štrajk* „urađen u 'kako da napravite revoluciju' maniru“,²² i da je zapravo predstavljao ključni film, zbog čega razumemo pomeranje od „hroničke konvencije“ i Protazanove naivne misije korišćenja „revolucije kao materijala za film“, ka jednom novom početku koji bi postavio „film u službu revolucije“. ²³ Šta je to toliko upečatljivo kod ovog posebnog „revolucionarnog modaliteta“ filma? Moja hipoteza je trostruka: prvo, Ejzenštajn se pomerio od formata hronike ka umetničkom, „epskom“ filmu koji u prvi plan stavlja masu radnika. Drugo, politička složenost je produbljena zbog istorijskog okruženja i novog prostora delanja, što nas ne dovodi direktno do revolucije, niti do Boljševičke partije, već do štrajk(ova) u fabrici u Rostovu na Donu 1902. godine.²⁴ Treće, Ejzenštajn je prvi put koristio „nasilne“ i iznenadne montažne sekvence, osmišljene tako da šokiraju publiku i da istraže medijum filma van granica koje je u svom pionirskom radu postavio Grifit.

Štrajk je bio inovativan jer je sledio dinamičnu organizaciju i razmišljanje kolektivnog protagoniste na filmskom ekranu: radnika. Ovim potezom Ejzenštajn je intervenisao u dugu tradiciju individualizacije istorije kroz velike ličnosti – suverenima imperija država-nacija koje su promovisale kult ličnosti. Ovo je oštar zaokret u odnosu na

1917. godine, ali mogli bi da se uklope u (post)revolucionarnu borbu: *Opšta linija* (The General Line, 1929), i nikada realizovani *Polje Bežin* (Bezhin Meadow, 1937).

22 Sergei Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema*, ured. Naum Kleiman i Antonio Somaini (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016) 109–254.

23 Ibid. 249.

24 Francois Albera, „The heritage we renounce: Eisenstein in Historio-graphy“ u *Notes for a General History of Cinema*, ured. Naum Kleiman i Antonio Somaini (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016), 267–288.

uvreženu tradiciju o određenoj fatalističkoj strukturi osećanja unutar samih masa o kojima Puškin peva u stihovima Bronzanog konjanika.²⁵ Ejzenštajnov ustanak ne stavlja narativ na spasitelja koji bi garantovao prelazak ka novom društvu – nema paradiranja boljševičkih lidera koji znaju i vode radnike ka svetloj budućnosti. Umesto toga vidimo delanje aktivista i radničkih masa, i artikulaciju njihovog poimanja (ne)pravde. Stiče se utisak da je došlo do pomeranja od predstavljanja represije ka emancipaciji koja prevazilazi „moralnu ekonomiju“ siromašnih radnika. *Štrajk* bi se mogao čitati kao filmski priručnik o tome „kako organizovati štrajk“, što u prvi plan stavlja kontradiktornu i ambivalentnu dinamiku proleterske subjektivnosti radnika i njihovih porodica. Nema jasne i homogene klasne pozicije od početka do kraja filma. Radnici pre štrajka i štrajkači i njihove porodice tokom i nakon štrajka nisu isti. Mi ih prvenstveno vidimo kako se bore i razgovaraju o organizovanju štrajka, o radikalnosti zahteva, o (bes)korisnosti produžavanja štrajka i organizaciji samoodbrane u slučaju klasnog nasilja. Jedna od posebnih prednosti *Štrajka* je dinamična vizuelizacija neizvesnog preklapanja između spontanih izliva radničkog gneva i dugoročnog političkog rada ilegalne komunističke organizacije. Ovo je oličeno u krugu mladih i nepopustljivih aktivista koji agituju među radnicima, razgovaraju s njima, i obučavaju ih. U prvim delovima filma njihovi pozivi se ne čuju uprkos okrutnoj eksploataciji. Politički prelom se desi nakon tragedije radnika dovedenog do njegovih krajnjih granica

25 Margoli je napisao odličan tekst u kome razrađuje temu promena spomenika i komemorativnih praksi ranog sovjetskog filma, a pozamašan odeljak je posvećen Puškinovom *Bronzanom konjaniku*. Evgeni Margolit, „Monumental sculptures in Soviet Cinema of the 1920s“ *Kinokultura*, 26, 2009, <http://www.kinokultura.com/2009/26-margolit.shtml>.

pogrešnom optužbom za krađu mikrometra. Nemajući novca da plati kaznu, on počinu samoubistvo. Taj čin se često vidi kao individualni odgovor, psihologizacija krize, koja bi se tumačila kao znak ekstremne rezignacije i frustracije. Sam Ejzenštajn ovo predstavlja kao znak ekstremnog oblika protesta. Prostor u kome je Jakov Strongen odlučio da sebi oduzme život bio je fabrika, a kada su njegove kolege našle njegovo telo kako visi s mašine, zatekle su i malu poruku: „Nisam kriv“. Deklaracija moralne presude i lične tragedije, kako ističe Džejn Gejns, pripada žanru melodrame. Taj potez je imao za cilj identifikaciju s radnicima u filmu i sa gledaocima s druge strane ekrana, a u isto vreme je konstruisao dualni moralni univerzum koji se delio na loše i dobro. Takođe, *melos* često ukazuje na bespomoćnost i na moralnu uzvišenost siromašnih koji nisu krivi.²⁶ Ukoliko bi se ova figura mogla naći u ruskom realizmu, za Ejzenštajna je ova lična tragedija samo početak za intenziviranje afekata, koji pokreću radikalni proces mišljenja: radnici se okupljaju i počinje potpuno novi dan, nova temporalnost u fabrici. Rad mašina je obustavljen, i vide se duge scene sukoba između nižeg rukovodstva i radnika. Simptomatična scena početka štrajka produkovana je verodostojnom „slikom-zvukom“²⁷ – udari sirene u fabrici konstituišu vizuelno presretanje koje čini vidljivom i čujnom politiku štrajka. Zvuk sirene obično označava početak rada, a ovde je obustava rada produkcije. Ovo je signal za obustavu, kraj rada, stari san predstavljen dokolicom i slobodnim vremenom koje će uslediti u

26 Ejzenštajn misli na radnike s pravim imenima, iako se u dokumentovanom materijalu štrajka u Rostovu ne navodi samoubistvo kao katalizator događaja, već pogrešan proračun u produkciji – surovija eksploatacija radnika.

27 Robert Robertson, *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*, (London: Tauris Publishers, 2009).

narednim danima. „Radnici“ sada ne prodaju svoju radnu moć, već su ušli u političku borbu.

Ovo je ključni trenutak u filmu, u kome subjektivna nepravda postaje kolektivizovana. Posledice i afekti vezani za štrajkačko preuzimanje fabrike mogu se osetiti daleko izvan nje. S jedne strane, tu je gnev menadžera, kapitalista koji odmah počinju da planiraju kontraštrajk, dok s druge strane štrajk postaje politički događaj oko kojeg se formira proširena borbena zajednica, a sastoji se od radničkih porodica, žena, dece i životinja. Mašine zaustavljaju svoj disciplinovan ritam i preuzimaju ih životinje, a njihova konstantna buka prekinuta je tišinom. Montaža iznenadnih pokreta radnika i njihova gestikulacija rukama, njihovi šokirani i odlučni izrazi lica prelaze u zanesen štrajkački duh. Montaža ovih pokreta ističe dramatičnu transformaciju u radničkoj svesti, ali i dovodi do afekta kod posmatrača. Umesto da napušta moralističku dualnu konstelaciju, Ejzenštajn naglasak stavlja na pukotine koje nastaju kako u samim radnicima i ne-radnicima, tako i između radnika i vladajuće klase. Intelektualnost montaže nagoni nas da shvatimo ponovnu izvedbu masovnog štrajka i „sazrevanja“ klasne svesti kroz dijalektički pokret između pobede radnika i njihovog poraza, čime se izoštravaju klasne pozicije. Umesto moralizacije i individualizacije istorijskog događaja, Ejzenštajn se kroz klasno nasilje vladajuće klase hvata ukoštac sa formiranjem kolektivnog delanja. Prvi put u istoriji filma dobijamo preciznu vizuelizaciju kako zvanične tako i nevidljive mreže moći mobilisane da bi se razbio štrajk: mreža agenata iz policije, Kozaci, vatrogasci, policajci, ilegalna mreža provokatora.

Ako bismo skrenuli pažnju na dijagetski prostor akcije, morali bismo prvo reći da je Ejzenštajnov fokus na fabriku relativno nov u

ruskom, ali i u sovjetskom filmu fikcije. Očigledno je da su Kinopravda i filmske hronike ranih 1920. godina dokumentovale nove fabrike s novim mašinama i radnicima, te je tu postojalo specifično prisustvo fabrike na ekranu, ali fabrike kao relevantnog prostora gde se odvijala politička transformacija, i to je sada dobilo svoju prvu epsku vizuelizaciju. Film utemeljen na istinitim događajima vezanim za štrajk u Rostovu, koji su ceo grad na nekoliko nedelja ispunili masovnim manifestacijama, a koje su potom dale povoda čitavom nizu štrajkova solidarnosti u regionu. Novembra 1902. godine, radnici su prvi put branili i ostvarili pravo da se okupljaju i da se slobodno izražavaju, u izveštajima se pominju prvi slučajevi otvorene socijalističke agitacije koja je ostvarila prvu širu koaliciju radnika koji su se usprotivili carizmu.²⁸ Kada su se štrajkovi i nemiri proširili regionom, vlasti su poslale Kozake koji su ubili desetine, a ranili mnogo više ljudi; glavni organizatori bili su uhapšeni, a pojedinci su bili raseljeni.

Istorijska pozadina koja je podsticala Ejzenštajnovu reprezentaciju solidarnosti među radnicima i ne-radnicima trebalo bi da obrne pomodnu metaforu Ferokija, koja iščitava celokupnu istoriju filma

28 Lenjin je pisao o štrajkovima iz 1902. godine kao o direktnoj pripremi za revoluciju iz 1905: „Politički pokret proletarijata više nije bio nastavak pokreta intelektualaca, studenata, već je direktno rastao iz štrajka. Učešće organizovanih revolucionarnih socijal-demokrata je bivalo sve aktivnije. Proleterijat je za sebe, i za revolucionarne socijal-demokrate njegovog komiteta, osvojio pravo da održava masovne skupove na ulicama. Prvi put je proleterijat stajao kao klasa protiv svih ostalih klasa i protiv carske vlasti. U 1903. godini – štrajkovi su se opet spojili s političkim demonstracijama, ali sada na još široj osnovi. U štrajk je bila uključena čitava oblast i više od stotinu hiljada radnika; u velikom broju gradova su se masovni politički skupovi dešavali iznova tokom štrajkova“. Vladimir Ilich Lenin, *The First Lessons*, 1905, <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1905/feb/00b.htm>

★ I-2: Scena iz filma
Štrajk (Стачка)
snimljenog
1925. godine u
režiji Sergeja
Ejzenštajna,
strana 114–115.
[Vidi ilustraciju](#)

kroz trupe „radnika koji napuštaju fabriku“²⁹. Zar ne bismo rekli da postoji, takođe u (bivšem) istočnom filmu koji je pokrenuo Ejzenštajnov *Štrajk*, jak politički i estetski gest „radnika koji ulaze u fabriku“?★

U konkretnom slučaju filma *Štrajk*, vidimo kadrove radnika i njihovih porodica koji se ponavljaju, njih kako ulaze i zauzimaju prostorije fabrike, dok se prostorije rukovodstva i nižih slojeva administracije fabrike prazne. Mi vidimo skoro pa poetičan noćni kadar snimljen po dnevnom svjetlu: razbacane papire, utihnule mašine, prazne prostorije proizvodnih pogona.

Prvi politički trenutak čini preuzimanje kontrole nad (ne)proizvodnjom, ali je odmah proširen na polje reprodukcije. U danima koji slede vidimo stvaranje proto-sovjeta, popularne političke forme koja nam prikazuje grupe aktivista, radnika i žena kako razgovaraju i formulišu političke zahteve upućene rukovodstvu fabrike. Ta scena je – možda zbog špijuna, možda zbog neke „primitivnije“ reprezentacije organskog komunizma – smeštena u šumu. Nasuprot tome su kapitalisti koji sede oko stola, puše cigare i piju alkohol, šaleći se na račun zahteva radnika. Ovo je snažna montaža koja ukazuje na proces razmišljanja i delanja radnika i kapitalista. Vidimo kako se radnici ujedinjaju na horizontalnoj osi, dok kod kapitalista primećujemo vertikalnu osu sastavljenu od mreže špijuna, policije, kapitalista i političara koji staju u odbranu kapitalizma u Rusiji.

Film se završava pokoljem štrajkača i njihovih porodica, i dobio je značajne interpretacije u istoriji filma zbog šokantnih scena montaže u

29 Harun Farocki, „Workers leaving the factory“, 2011, http://sensesofcinema.com/2002/harun-farocki/farocki_workers/

kojima se mrtvi radnici porede sa zaklanim životinjama. Međutim, mene zanima sam kraj Ejzenštajnovog filma, u kome on poziva na komemorativno mapiranje borbi potčinjenih: „I kao nezaboravne, krvave rane na telu proletarijata vide se ožiljci u liku Lene, Talke, Zlatousta, Jare, Slavlja, Caricina i Kosteroma. Zapamtite proletere!“.

Ponovo izvesti velike istorijske događaje koji su vodili konačnoj pobedi radničkih klasa u Oktobarskoj revoluciji za Ejzenštajna je značilo poziv na pedantno istraživanje događaja, novinskih članaka, „arhiva“ radničke klase koje još nisu bile ispisane, događaja koji su – i u novoj sovjetskoj državi – potpuno zaboravljeni.

KINO-VIZIJA-KOMUNIZAM: VERTOVLJEV BUDUĆI KOMUNISTIČKI MAŠINOPOLIS

Ako bismo samo letimice pogledali i nakratko uporedili Ejzenštajnovu montažu i njegov epski „herojski realizam“ s Vertovljevim metodom kino-oka i njegovim insistiranjem na pročišćenju filma od fikcije/pozorišta, mogli bismo osetiti veliki diskontinuitet u filmskom stilu, u sadržaju i u teorijskom pisanju oba autora. Vertov je doprineo u pogledu najtemeljnijih estetskih događaja u filmskom medijumu koji će potpomoći buduću komunističku viziju/percepciju/recepciju koja je formulisala vizuelne beleške nastanka posthumanog „bića s kamerom“. U filmskim „zadrugama“ su se već tokom ranih 20-ih godina proizvodile filmske hronike, a 1923. godine objavljen je manifest Kino-oka/filmskog oka u kome se najeksplicitnije objavljuje rat drugim umetnostima koje su (pre)determinisale film sada i u prošlosti, te da

je filmski medijum potrebno istražiti kako bi se uvela nova filmska vizija sveta. Međutim, kao što je Edgar Morin nagovestio, Vertov nije predvideo kraj fikcije kao forme; Morin smatra da se s razvojem dokumentarnog filma upravo najviše eksperimentisalo s novim tehnikama „fikcije“ – odnosno svime što manipuliše okom posmatrača, njegovim nadimpresijama-nametanjima. Pretpostavljena podela između fiktivnog i činjeničnog gubi na značaju kada uvidimo opšti cilj kino-oka, tj. njihove želje da učestvujemo u stvaranju novog ljudskog bića s filmskim aparatom:

„mi uvodimo kreativnu radost u celokupan mehanički rad, mi činimo ljude bližima mašinama, mi gajimo nove ljude. Novi čovek, oslobođen opterećenosti i nespretnosti, mi imamo svetlo, precizan pokret mašina, i on će biti zadovoljni subjekt naših filmova.“³⁰

Štaviše, prema kino-okcu, novi film će biti „*umetnost kreiranja pokreta stvari* unutar prostora kao odgovor na zahteve nauke“ i „biće realizacija kino-očnosti koja ne može biti ostvarena u životu“. Novi film se neće baviti poklapanjem forme života i forme filma, već će govoriti o izvesnom dupliranju i izumu novih eksperimentalnih tehnika koje bi mogle dodatno pomerati realnost. Ovo je definicija avangardnog filma u njegovoj najdubljoj triangulaciji između umetnosti, politike i teorije, koje predstavlja teorijsko mesto na kome možemo povezati Vertovljevu lojalnost projektu avangarde – što se može primetiti u drugim vizuelnim eksperimentima kasnog 20. veka.

30 Džiga Vertov, „We: Variant of a Manifesto“ u *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* ured. Scott MacKenzie, (California University Press, 2014).

Treba takođe napomenuti da specifičnost filmskog manifesta može biti lakše testirana na filmskim slučajevima, a njegova najpotpunija praktična realizacija dosegnuta je nekoliko godina kasnije u onome što je pogrešno prevedeno u naslovu filma *Čovek sa filmskom kamerom* (*Coviek s kinoapparatom, gledaj original?*, 1929). Vertov se, više nego Medvedkin, susreo s brojnim problemima dok je snimao ovaj film. Budući da je već bio javno kritikovan zbog svog eksperimentalnog i formalnog stila u filmovima, Medvedkin je morao da napusti Sovkino i preseli se u Ukrajinu, gde je u to vreme još uvek mogla opstati i najavangardnija umetnička produkcija. Tamo je mogao da ubedi vlasti da finansiraju njegov film na temelju tvrdnje da je to film o „filmskoj produkciji“³¹. Održao je obećanje i producirao film koji ni gotovo čitav vek posle svoje premijere ne ostavlja gledaoce indiferentnima.

Uvodni pasus filma sadrži snažna obeležja iz ranijeg Manifesta,³² i poziva na formalizovane tehnike i elaboraciju filmskog medijuma, ko i šta je stvarni subjekat filma? Čovek s filmskom kamerom? Da li je to nastajanje novog društva, komunizma? Da li je to socijalistički grad ili

31 John MacKay, „Introduction to Man with a Camera,“ 2013, https://www.academia.edu/4090580/_Man_with_a_Movie_Camera_An_Introduction_

32 U uvodnoj sekvenci filma piše:

„Čovek sa filmskom kamerom predstavlja
EKSPERIMENT FILMSKE KOMUNIKACIJE

Vizuelnog fenomena
BEZ UPOTREBE MEĐU-NASLOVA

(film bez među-naslova)

BEZ SCENARIJA

(film bez scenarija)

BEZ PODRŠKE POZORIŠTA

(film bez glumaca, bez scenografije, itd).

Ovaj novi eksperimentalni rad Kino-oka je usmeren ka stvaranju autentično internacionalnog apsolutnog jezika filma na osnovu njegovog potpunog odvajanja od jezika pozorišta i literature.“

svakodnevni život u nekom socijalističkom gradu? Radnja je smeštena u pet različitih gradova, a snimalo se i na primorju. Ujedno, ovo je prvi film otvoreno posvećen temi produkcije i logistike, mašinerije i načinima transporta, odnosno temama kojima smo nedavno počeli da se vraćamo.³³ Da li film o političkoj ekonomiji ili je do njegovog mašinskog segmenta to što obećava drugačiju budućnost? Interesantno, Džon Mekej je pokazao da je Vertov prilikom promišljanja dinamike grada i kamere, kreirao muzičku podlogu koja se može posmatrati kao neka vrsta međukomada, nove simfonije mašina, onih u filmu i samog filma. Tema filma o filmu stara je kao i rođenje filma, ali ovo je bez sumnje prvi film koji toliko detaljno predstavlja različite slojeve filmske produkcije i izlaganja. Prvo, ono što vidimo je ponavljajuća konstelacija-triangulacija preciznog rada *kamermana*, koji trči unao-kolo i traži najbolje kadrove, rizikujući čak svoj život; *montažerke*, koja prikuplja, kategorizuje i ušiva filmski materijal, čineći nas svesnim veze i razlike između fotografije i filma; i *filmskog režisera*, koji planira i radi između radnog procesa kamera i montaže, u nameri da upravlja kino-oko-vizijom i da donosi odluke o (konačnim) rezovima. Film obiluje zapanjujućim, vizionarskim, eksperimentalnim, smešnim i tragičnim, i bez sumnje – jednim od najplodnijih uvida u svakodnevicu socijalističkog grada. Sfera produkcije i reprodukcije, muškaraca i žena koji rade, dolaze u prvi plan u novom ritmu i ritualima socijalističkog sveta, promovišući ono što manifest naziva „vizuelnom vezom između radnika i celokupnog sveta“ kroz oko kamere.

33 Prisetimo se filmova Patrika Kelera ili radova Alana Sekule.

Žak Ransijer je ukazao na važnu poentu kada je reč o Vertovljevoj najplodnijoj politici estetike: Čovek s filmskom kamerom je u stanju da vizuelno odigra „jednakost rada“. To znači da nijedan rad nije važniji od nekog drugog, uključujući i filmski, čime se stvaraju pukotine u kapitalističkoj podeli rada i nastajućoj ideološkoj hijerarhiji u tadašnjem socijalističkom društvu, gde je industrijski rad bio obožavan i predstavljan kao krajnji ideal: udarnik/rudar.³⁴ Vertovljev film uspostavlja horizontalnu tipologiju rada: tkač, industrijski radnik, rudar, kondukter u tramvaju, telefonista, režiser, žene i muškarci koji frenetično rade sa/na različitim mašinama. Mašine ovde postaju od ključne važnosti za predstojeće društvo. Stoga, umesto uobičajene kritike Vertova kao naivnog entuzijaste spram tehnologije/mašina, Ransijer ostaje jasan u svojoj marksističkoj misiji: ko ima kontrolu nad tehnologijom, i kome tehnologija služi? Na prvo pitanje odgovor je, očigledno, radnici, a tehnologija će služiti za konstrukciju novog društva i nastajanje novog Čoveka koji će biti posthuman. Ovo se može videti u odeljku „Kamerman i mašine“ Vlade Petrića, gde on sugerira da onda kada slike mehanizacije i kino-operatora stoje jedna preko druge možemo videti postepenu fuziju mašinerije, vizuelne impresije da se objekti i rad stapaju na ekranu³⁵. Ovo nije samo vrlo dobro dramaturški konstruisana scena, već je i misao prepuna referenci na konstruktivizam, a dodao bih i na futurizam. Oseća se i vrtoglavo zaprepasavajući tempo mašinerije i izvesnog strahopoštovanja radnika koji

34 Stakhanovstvo se kao doktrina pojavljuje nekoliko godina kasnije, oko 1933/34, ali je u velikoj meri bila deo pokretanja prvog petogodišnjeg plana 1928. godine.

35 Vlada Petrić, *Constructivism in Film – A Cinematic Analysis: The Man with the Movie Camera*, (New York, Cambridge University Press, 2012).

se suočavaju sa ovom čarolijom, čime se u prvi plan stavlja spekulacija o ukidanju podele rada.

Još jedna upečatljiva lekcija ovog filma novog komunističkog društva odnosila bi se ne samo na prikazivanje jednakosti procesa produkcije koji prkosi zakonu profita i prostog vađenja viška vrednosti. Vertov je takođe prvi u nizu sovjetske/filmske istorije koja proširuje sferu produkcije na sferu reprodukcije. Novi socijalistički poredak već sada daje mogućnost radnicima da idu na odmor, što je bio jedan od velikih doprinosa socijalističke države. Čini se da postoji izvesna jednakost kada je reč o radnom danu i neradnom danu. To se može percipirati kao spavanje, slobodno vreme, igranje šaha u radničkim klubovima, vežbanje, društveni događaji, pijenje i jelo, rađanje i umiranje, i odlazak na odmor. Sigurno je da je tek kroz filmsku viziju komunizam već skoro pa realizovan, stoga Vertov učestvuje u ubrzavanju avangardne tendencije koja želi da pristigne u komunističku utopiju.

Još jedan važan doprinos, i možda znak da je Vertov zakoračio ispred avangarde, vidi se u tome što njegov film ispoljava visok stepen samorefleksije. Vertovljev tim je koristio brehtovski mehanizam razotuđenja kako bi gledaoci videli sve „magične trikove“ kraljevstva senki-filma: od mehanizama koji kontrolišu zavese, pomeraju stolice i sakrivaju orkestar u bioskopskoj sali, pa do platna i projektora – što se, navodno, nikada u istoriji filma nije prikazivalo. Kao što smo već istakli, *Čovek sa filmskom kamerom* takođe prikazuje sve elemente i novine procesa filmske produkcije: kamermana, kameru sa svim objektima/subjektima na raspolaganju, montažera i režisera, dok istovremeno ističe glavnog glumca u ovom dispozitivu: mašina – kamera.

U *Čoveku sa filmskom kamerom* mi pratimo tok (post)revolucionarnog procesa: buđenje žene i njeno osnaživanja na polju rada, seksa, kontrole nad slobodnim vremenom; ubrzane pokrete na ulicama s novim prevoznim sredstvima i novim medijima integrisanim u gradski život; mešanje radnika koji neumorno slede tempo rada, ali istovremeno znaju kako da uživaju u slobodno vreme. Čak i bez nekakvog posebnog scenarija i važnih tekstualnih komentara, odmotavanje slika funkcioniše više kao situacionistička vinjeta nego kao izraz petogodišnjeg plana i produktivizma. Nova vizija društva zahteva novo *ljudsko biće sa filmskim aparatom*, čime se najavljuje neophodnost postajanja posthumanim u komunizmu.

ZAKLJUČAK: KINOFIKACIJA KAO 11. TEZA O FOJERBAHU

Revolucionarna „kinofikacija“ ove tri filmske figure ne određuje njihovu ulogu u zvaničnoj kulturnoj politici kinofikacije, koja je bila osmišljena tako da gradi filmsku infrastrukturu. Takođe, ona nije definisana isključivo kao prva verodostojna filmska reprezentacija Oktobarske revolucije koja bi potpomogla cirkulisanje slika Revolucije. Kinofikacija je ovde razmatrana kroz ocenu njihove filmske (i teorijske) prakse koja je nastavljala Oktobarsku revoluciju drugim – kinematografskim i filmskim – sredstvima. Posebno sam istakao tri revolucionarne inovacije koje su obeležile buduće susrete filma i politike: tehnike i hibridne filmske forme (Ejzenštajnova montaža i ponovna postavka, Vertovljeva kamera-oko), inovacije unutar filmske produkcije (Vertovljeva

samo-refleksija, Medvedkinova rotacija i direktno istraživanje i produkcija) i unutar filmske distribucije (Medvedkinov kino-voz – mesto direktne izložbe i razgovaranja o materijalu). Njihove metode su očigledno bile veoma različite, ali imale su za cilj ne samo da predstavljaju realnost, bilo prošlih vremena ili sadašnjju, već da je promene u perspektivi budućeg komunističkog društva i novog muškarca i žene. Kao svojevrsnu filmsku aproksimaciju Marksove 11. teze o Fojevahu, moramo naglasiti da oni nisu samo započeli da „stvaraju politiku“, već su je pravili unutar filma time što su pojačavali (vizuelne) veze između radnika i novog društva. Njihov projekat čini se još radikalnijim iz ugla promenjenih okolnosti uspona Staljina, tj. staljinizma, od kasnih 20-ih pa nadalje, budući da su se sve tri figure borile da istaknu specifičnu političku autonomiju za njihove filmske projekte. Stoga, pre nego što je prosto propagandno oruđe, ili estetski ukras staljinističke države, oni predstavljaju nešto mnogo više budući da su učestvovali i nastavljali, „avangardno“ nasleđe istrajavanja u političnosti a da se nisu stopili s državnom kinofikacijom.

Filmovi koje sam uzео u razmatranje doprineli su novim estetskim razmatranjima, istorijskim pokretima i figurama/protagonistima kao što su: štrajk i radničke zadruge (Ejzenštajn), radnici i amateri koji grade društvo tokom borbe (Medvedkin) i svakodnevni život socijalističkog grada na horizontu utopije mašina (Vertov). Uprkos mešovini stilova, teorijskim pristupima i političkim fokusima, autori su producirali istinsku komunističku filmsku viziju, koja se ogleda i prelama u maksimumu „praviti film na politički način“ kroz vrlo različite revolucionarne sekvence: od rane kineske kulturne revolucije i nemira u socijalističkoj Jugoslaviji i na Istoku tokom 60-ih, do (post)majske Italije i Francuske

1968, s pojavom Medvedkinovih i Vertovljevih grupa koje su radile u radničkim zadrugama, i na kraju do antikolonijalnih i gerilskih filmova i njihove partizanske produkcije u okviru Treće kinematografije. Iako je 1989. godina označila kraj trajnog susretanja revolucionarne umetnosti, politike i teorije, nasleđe avangardnog Oktobra i njegovih ostataka sve se više i ozbiljnije razmatraju. A ako postoji neka važnija lekcija avangardnog nasleđa, onda se ona odnosi na izbegavanje slepog ponavljanja onoga šta je avangarda uradila, i na zadržavanje na nostalgiji zarad retrogradnih utopija. Biti u stanju da, uprkos opštoj rezigniranosti i cinizmu neoliberalnih vremena, koja svaku avangardu pretvaraju u robu, vidimo jasno razlike u odnosu na Oktobar, ali da ipak insistiramo na avangardnom gestu. Došlo je opet vreme da izgradimo vizuelno-rezonautne mostove između mesta viška i subjekata otpora i revolta koji još uvek ne postoje u stvarnosti. Ovde treba započeti, a posle promišljati i održavati, revolucionarni susret politike i umetnosti.

Prevod s engleskog: Tamara Naunović i Srđan Prodanović

★ OD NADREALISTIČKE DO PARTIZANSKE REVOLUCIJE

Kad govorimo o jugoslovenskim nadrealistima, relacija koju sam ispostavio u naslovu ovog teksta je ne samo nešto bez čega ne možemo adekvatno misliti značenje nadrealističkog pokreta u jugoslovenskom društvenom kontekstu već nešto što jugoslovenskoj nadrealističkoj grupi daje sasvim specifično mesto u kontekstu internacionalnog nadrealizma. Ali, paradoksalno, upravo je direktna veza između aktera nadrealističkog pokreta i jedne socijalne revolucije – koja bi se mogla u odnosu prema proklamiranim stavovima nadrealističkog pokreta o nadrealizmu i revoluciji shvatiti paradigmatikom, mada je bila u stvari čisti izuzetak – jedan od razloga što je u retrospektivnim pogledima na internacionalni nadrealistički pokret jugoslovenska grupa bila dugo vremena nepravedno marginalizirana. Za razliku od nekih drugih pokreta u ovoj sredini, nadrealizam nije bio samo odjek stranih događanja, već su jugoslovenski nadrealisti bili uklopljeni u međunarodni pokret veoma aktivno i na veoma suštinski način; nije slučajno da je almanah *Nemoguće/L'Impossible* izašao kao zajednički rad jugoslovenskih i francuskih nadrealista, u reviji *Nadrealizam danas i ovde* bili su takođe prvi put objavljeni i neki veoma bitni tekstovi francuskih nadrealista, ali isto tako su jugoslovenski nadrealisti već od dvadesetih godina sarađivali u organima francuskog pokreta... Jugoslovenski nadrealisti su u međunarodnom kontekstu

radikalizirali neke za nadrealistički pokret veoma bitne teme: želju (čuvena anketa o želji bila je koncipirana međunarodno), humor, autokritiku – ovaj poslednji termin upravo su uveli u pokret ... I sigurno je revolucija za nadrealistički pokret jedna od najbitnijih tema. Kao što znate, nadrealistički je pokret u Parizu krenuo od proklamiranja „nadrealističke revolucije“ ka „nadrealizmu u službi revolucije“ – mišljena je bila, naravno, socijalna revolucija u smislu u kojem su je interpretirali komunisti. Ali u kontekstu celokupnog međunarodnog pokreta, Jugoslavija je bila jedini slučaj, gde su neke istaknute ličnosti nadrealističkog pokreta aktivno učestvovala u jednoj takvoj istinskoj socijalnoj revoluciji; mislim u prvom redu na Koču Popovića, koji je zajedno s Markom Ristićem bio glavni teoretičar jugoslovenske nadrealističke grupe (pa i jedan od najvećih mislilaca međunarodnog nadrealističkog pokreta uopšte), glavni pisac izuzetnog *Nacrta za jednu fenomenologiju iracionalnog*[★], a nakon toga – posle epizoda u španjolskom građanskom ratu – jedna od rukovodećih vojnih ličnosti partizanske revolucije. Naravno, i kod francuskih nadrealista imamo čuveni primer pesnika, koji je u ratu postao partizanski komandant – i u partizanima čak čitao Batajovu *Madam Edvardu*; bio je to Rene Šar. Ali ipak ima jedna bitna razlika između jugoslovenskog partizanskog rata i francuskog otpora: u Jugoslaviji se zaista dogodila revolucija, koja je pobedila i počela da gradi novi društveni poredak. I onda je jedan takav opasan nadrealista, kao što je bio Popović, koji je 1930. godine u čuvenoj anketi „Čeljust dijalektike“ na pitanje o odgovornosti za svoj moralni ili misaoni život odgovorio: „*Osveta indijanskog poglavice biće grozna*“¹ postao načelnik

★ I-3: Koča Popović & Marko Ristić, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1931. Strana 116. [Vidi ilustraciju](#)

1 „Čeljust dialektike“, *Nemoguće*, (Beograd: Nadrealistička izdanja, 1930), 36.

Generalštaba Jugoslovenske narodne armije. To je jedinstven slučaj u svetskoj povesti nadrealizma. Da ne govorim o nadrealistima u Savetu federacije. I evo, zbog toga, kada u svetskim razmerama govorimo o proklamiranom savezu nadrealizma i revolucije, ne možemo da se ne fokusiramo na jugoslovenski slučaj.

Mada je to bila upravo specifičnost jugoslovenske revolucije, mislim pre svega na put ove revolucije nakon Drugog svetskog rata, bio je to i jedan od razloga što je u međunarodnim historiografijama nadrealizma jugoslovenski pokret dugo bio zanemaran. Da malo pojednostavim: nakon rezolucije Informbiroa protiv Jugoslavije 1948, oni bivši nadrealisti staljinistički orijentisani okrenuli su se protiv Jugoslavije, pa i protiv svojih bivših prijatelja, jugoslovenskih nadrealista. Aragon ni kasnije nije hteo uopšte da čuje za njih; ali s druge strane, oni koju su sledili Bretonovu liniju su upravo u činjenici da su se jugoslovenski nadrealisti uključili u strukture nove države videli izdaju revolucionarnih stavova i prelazak na pozicije režima; kao autentičnog nadrealistu s ove teritorije bili su spremni priznati samo Radovana Ivšića.

Dakle, sasvim je neopravdano da je Andre Tirion, koji je u vreme osnivanja beogradske nadrealističke grupe posetio Beograd, uključio uspomene na jugoslovenske nadrealiste u svoju knjigu *Revolucionari bez revolucije* – mada se možemo pitati kakav je bio odnos između revolucije o kojoj su nadrealisti snivali kao nadrealisti i one koju su doživeli. U svakom slučaju, ne smemo se zavaravati da su si predstavljali nešto manje okrutno od onoga što se desilo. Iz jednog pasusa u uspomenama Đorđa Kostića možemo razabrati da su jugoslovenski nadrealisti revoluciju predstavljali čak mnogo krvavijom i još mnogo brutalnijom. Dakle, nadrealisti su opasni ljudi. Ponekad čak ispadnu potpuno degutantni.

Danas nam se može činiti ona čuvena Bretonova definicija najjednostavnijog nadrealističkog čina – da ideš i pucaš u masu ljudi – daleko od emancipatornog i potpuno degutantna; i takođe – zbog toga, što je takav čin postao nešto uobičajeno – daleko od toga da bi bila uopće prihvaćena kao nešto nadrealističko ... Ali odmah da kažem: nadrealistima je bilo stalo do toga da učine vidljivim stvarne mehanizme ljudskih misli i ljudske želje – i zaključci ovde nipošto nisu humanistički; studirajući nadrealiste, samo se još više slažem s Ničeovom mišlju da je čovek nešto što treba prevladati. Ali, da se vratimo Bretonovoj definiciji: za Bretona, bila je jedna takva definicija u stvari bezopasna retorika, ali najradikalniji članovi beogradske grupe, kao što su bili upravo Kostić i Oskar Davičo, uza svu svoju neverovatnu suptilnost, sasvim ozbiljno bi mogli, kao što ćemo videti, učiniti nešto slično brutalno...

Upravo veza aktera nadrealističkog pokreta sa ove teritorije s jednom specifičnom revolucijom, koja je svakako bila jugoslovenska revolucija, jedan je od razloga da koristim termin „jugoslovenski nadrealisti“ – u tome mi je inspiracija draga drugarica Ivana Momčilović, odnosno Momčila Ivanović, koju ne mogu da izneverim. Mada je, pošto se nadrealistički pokret koncentrisao u Beogradu, korektno govoriti takođe i o beogradskim nadrealistima. Termin „srpski nadrealisti“, međutim, čini mi se mnogo više problematičnim, jer polazi od nacionalnog momenta, a to je nešto što je nadrealistički pokret problematizirao. Ali i jugoslovenski nadrealisti su sami nastupili protiv naziva „jugoslovenski nadrealizam“. Jer nadrealizam kao takav ne može da se definiše u tom smislu; možemo govoriti o jugoslovenskim nadrealistima, ali nipošto o jugoslovenskom nadrealizmu. Kao što, ako smo zaista konsekventni, ne možemo ni o francuskom.

Kada govorimo o međunarodnom kontekstu jugoslovenskih nadrealista, uvek je, naravno, u centru odnos prema Parizu. Ali sigurno bismo mogli otkrivati i neke druge veze. Mene je, na primer, nedavno iznenadio jedan detalj u jugoslovenskoj percepciji čeških nadrealista; kada gledamo divne foto-kolaže Dušana Matića u knjizi Aleksandra Vuča *Podvizi družine „Pet petlića“* iz 1933. godine (ovo je bila i zadnja knjiga koja je izašla u ediciji „Nadrealistička izdanja“), može nas zapančiti podudaranje jednog od tih foto-kolaža s jednim erotskim foto-kolažom, uključujući jednu fotografiju otvorene vulve, iz knjige Jinržiha Štirskog *Emilie kě mně přichází ve snu*, koja je izašla iste godine; podudaranje je tako izuzetno da bi bilo teško posumnjati da foto-kolaž Štirskog nije uticao na Matićev kolaž. Ovo što je pritom naročito interesantno jeste činjenica da je Matić za ilustraciju jedne knjige za decu koristio evokaciju na jednu drugu ilustraciju jedne druge knjige, koja ima elemente eksplicitnog porna. Što je opet tipična nadrealistička procedura; nadrealisti su, kada to još nije bila industrija, pomalo naivno verovali u emancipatorski potencijal porna.

Ali ipak, kada u vezi s nadrealizmom govorimo o uticajima itd., ipak ne smemo sve *a priori* da svodimo na obične kauzalnosti. Treba biti otvoren i prema delovanju podudaranja i objektivnih slučajeva, koji su za nadrealiste bili suštinski princip povezivanja. U jugoslovenskom kontekstu bio je za taj princip naročito senzibilan Marko Ristić, koji je video duboko podudaranja čak i u tome da je njegova knjiga *Bez mere* štampana četiri dana pre završetka štampe Bretonove *Nadje*, kao i u tome da je sâm, pre no što je knjiga izašla, nekako intuitivno znao da će biti opremljena fotografijama... Ali koliko su uistinu bila duboka ta podudaranja, najbolje nam svedoči jedno mesto iz Ristićeve predivne knjige *Bez mere*, gde on piše:

„Kružeći po zvezdanom svodu, po ravnom zvezdanom svodu svog duha, misao nailazi nehотиčno i iznenada na izvor, na tačku gde se sreću

SLUČAJNOST I NEIZBEŽNOST.

Odatle gledani, pravci svih ljudskih puteva neosetno gube jednu po jednu od svojih osobina, dok na dnu vedrog razočaranja, sve više obavijeni besciljnošću i nerazjasnjivošću, ne izgube i poslednju iluzornu vezu između sebe, ne izgube i svoj varljivi smisao ili svoju utešnu besmislenost.“²

U samom načinu kako je to formulirano, dakle u isticanju jedne tačke u kojoj suprotnosti prestaju da budu percipirane kao suprotnosti, mogli bismo videti veliku bliskost sa čuvenom Bretonovom formulacijom o *le point suprême* s početka *Drugog manifesta nadrealizma*, dakle o onoj tački duha u kojoj život i smrt, realno i imaginarno, prošlost i budućnost, saopštljivo i nesaopštljivo, gore i dole prestaju da budu percipirani kao suprotnosti.³ Svakako, ove formulacije su istovremeno i veoma različite; Breton više ističe zanos, Ristić, međutim, gubljenje svih postojećih oslonaca „smisla i besmisla“. Ali ipak, mogli bismo reći da oni govore o jednoj te istoj tački. Dakle, Ristićevo pominjanje tačke u kojoj suprotnosti prestaju da budu percipirane kao suprotnosti moglo bi zvučati kao parafraza čuvenih Bretonovih reči o *le point suprême*. Ali Ristić je to pisao više od godinu dana pre Bretona. Dakle, on je po unutrašnjoj logici nadrealizma došao do jednog uvida veoma sličnog Bretonovom nezavisno od Bretona. Naravno, spajao ih je i zajednički hegelovski *background*.

2 Marko Ristić, *Bez mere*, (Beograd: Nolit, 1986), 63.

3 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, (Paris: Gallimard, 1985), 72–73.

Ali u svakom slučaju, kad izučavamo jugoslovenske nadrealiste, možemo biti samo zapanjeni kako su oni direktno i sistematski locirali neke bitne, čak neuralgične tačke nadrealizma kao takvog. Već sam pomenio njihove ankete o želji i o humoru te njihovo uvođenje autokritike. Poslednje je bilo već odgovor na unutrašnje napetosti u samom nadrealističkom pokretu, koji je uzalud pokušavao da nađe zajednički put nadrealističke i socijalne revolucije. Ali upravo je traženje ovog puta poglavito bilo zadatak međunarodnog nadrealističkog pokreta za vreme aktivnosti beogradske grupe, dakle u godinama od 1930, kada izlazi *Nemoguće*, do 1932, kada deo grupe razglasi njeno samoukidanje, mada u stvari nije lako odrediti kada je pokret zaista prestao da postoji. Đorđe Kostić se u svojim uspomenu seća kako se zaustavljanje rada grupe 1932. desilo istovremeno prinudno i radovoljno. Nakon što su neki od članova grupe proglasili njezino samoukidanje, uređivanje revije *Nadrealizam danas i ovde*[★] preneto je na Ristića, ali onda dođe Koča Popović s partijskim naređenjem da revija treba da se ukine – što je za Ristića bio najtužniji dan u životu... I, kao što znate, nadrealizam se na ovoj teritoriji vremenski uopšte ne može limitirati ovim godinama; čak su neki najbolji tekstovi nadrealizma na ovoj teritoriji nastali pre osnivanja organiziranog pokreta, od *Javne ptice* Milana Dedinca do već pomenute Ristićeve knjige *Bez mere*. Kada se pojavila grupa, sve je bilo koncentrirano na nove, aktuelne zadatke. Ali ipak bez redukcionizma, koji bi aktuelnost zamenjivao aktualizmom. U divnom *Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog* imamo pokušaj kako izvući revolucionarne konsekvence iz novootkrivene Dalijeve paranoičko-kritičke metode; naravno, kasnije se Dali komercijalizirao, ali u trenutku otkrića te metode, koja je obećavala diskreditaciju takozvane stvarnosti, ona je nosila izuzetne revolucionarne

★ I-4: Nadrealizam danas i ovde, br. 2, Nadrealistička izdanja, Beograd, januar 1932. Strana 117. [Vidi ilustraciju.](#)

potencijale; uticala je čak i na mladog Lakana. S kasnijom Lakanovom teorijom o etici želje mogli bi pokušati usporediti neke postavke Popovićeve i Ristićeve teorije o moralu želje; uopšte, bilo bi nužno jednom se latiti ozbiljne filozofske analize ovog njihovog izuzetnog teksta, koji je bio nakon srpskog izdanja već pripremljen za objavljivanje na francuskom, ali je nažalost francuski prevod izašao tek nedavno – zahvaljujući divnom Branku Aleksiću. Popović i Ristić su izuzetno razradili koncept embrionalne dijalektike stvarnosti, dakle dijalektike toga da, Artoovim rečima, svet još nije stvoren, što im je omogućilo objektivizaciju krajnje subjektivnosti i konceptualizaciju jednog superlativa savremenosti i akcije kao puta ka ravnodušnosti večnog objektivnog postajanja; citiraću genijalni završetak knjige:

„Stvarna ravnodušnost, živa ravnodušnost je ona koja nije životna, ni življiva: ravnodušnost materije u svom savršenstvu, ravnodušnost univerzalnog umovanja, stvarne misli u svom savršenstvu. Čovečja misao je nesavršena još, savršenstvo materije joj je nedostupno; totalni život, i stvarna dijalektička misao, koja je sâmo postajanje, i proces materije, sve što je stvarna organska celina u neprestanom postajanju ravnodušno je; život čovečji partikulariziran u materiji ne može biti ravnodušan. Ravnodušnost individue je nestvarna, osakaćuje stvarnu ravnodušnost, defigurira je po svom, uopštenom, obličju, dakle isključuje je. U službi univerzalnog ravnodušnost umovanja, fenomenološkog trajanja, opšteg proizvoljnog, čovek mora da usvoji opredeljeno prosuđivanje partikularizovanog i svesnog života. Svest će tako biti akcija, a što je manje ravnodušna, što je presuđenija, tim će punija biti uviđena stvarna ravnodušnost umovanja, koje je, kao ljubav, ovaploćena sadašnjost, i koje i navodi, u ime svog ostvarenja, svoga

vanvremenskog jedinstva u večnoj sadašnjosti, ne mogući se ostvariti u parikularizovanom no samo u egzasperirano partikularnom, ili u bezgranično opštem, na to dijalektičko prožimanje suprotonosit, na to strastnu razradu stvarnog, na revolucionarnu nepokolebljivost aktivne praktične misli. I jedna fenomenologija iracionalnog postajanja materije i želje ima iste konkretne posledice kao i sama ljubav, koja je, u svojoj nezadržanoj subverzivnosti, neshvatljiva van te ovaploćene sadašnjosti. Takva fenomenologija je, i sa stanovišta aktivne praktične misli, ako je ona zaista moderna, ne samo opravdana no i neophodna, jer ona jedino omogućava pravo saznanje u onoj imanentnoj slobodi i iracionalnoj istini čiji je dijalektički momenat. Bez te fenomenologije, ni aktivna praktička misao ne bi imala dovoljno široku skalu efikasnosti, pošto je, kao dijalektička negacija reakcionarne misli, neizbežno zaražena konvencijama ove poslednje, koju, svojim superlativom, ima baš da prokaže kao nestvarnu, da poništi. Superlativ akcije u službi stvarne ravnodušnosti, superlativ savremenog u službi večnog postajanja. Što oštrije uskoriti prosuđivanje, što određenije aktivirati partikularizovan život znači shvatiti pravi smisao ravnodušnosti univerzalnog fenomenološkog trajanja. Izdvojena ravnodušnost individualne misli je loše umovanje; prosuđivanje, primena dijalektičke metode, puno poznavanje uslova te primene, izvlačenje zaključaka koji odgovaraju datim okolnostima, to je pravilan odraz uviđene, ali još nemišljive, beskonačne ravnodušnosti umovanja, univerzalnog i konkretnog postajanja materije.“⁴

4 Koča Popović, Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog (pisano u saradnji s Markom Ristićem) i Hronika lumbaga ili slavenska binda, (Beograd: Prosveta, 1985).

Dakle, usklađivanje između savremenog i večnog, između akcije i ravnodušnosti objektivnog postajanja ne realizuje se kroz harmonizaciju, već kroz isticanje krajnjih napetosti. Kada znamo da je ove reči pisao jedan od vojnih rukovodilaca jugoslovenske partizanske revolucije, onda počinjemo novim očima da gledamo i samu tu revoluciju.

Ali kad govorimo o vezi između Popovića koji je pisao ove reči i Popovića koji je rukovodio revolucionarnim vojnim snagama, ta veza takođe nije realizovana kroz harmonizaciju, već kroz isticanje krajnjih napetosti. U međuvremenu se dogodio prelom, vezu možemo misliti tek kroz prelom. Prelom s nadrealizmom – Popović je jednom kazao kako mu je bilo dosta da piskara neke polurazumljive pesme i da se svesno obratio konkretnoj revolucionarnoj akciji; ali taj prelom ipak nije bio negacija nadrealizma, već izvlačenje konsekvencija njegove vlastite logike. Čak kada je Popović uoči Drugog svetskog rata saradio u *Književnim sveskama*, koje su bile koncipirane kao staljinistički obračun s Krležom, on je u isto vreme s prefinjenom ironijom problematizirao i staljinističke stavove, te je eksplicitno odbio prisilu da pljuke na svoju nadrealističku prošlost... I onda je u ranim sedamdesetim, malo pre no što je skinuo sve političke funkcije, mogao odbiti jedan intervju sa objašnjenjem: „*Ja sam nadrealista, vi to shvatate?*“

Jugoslovenski nadrealisti ostvarili su nešto izuzetno upravo u tome na koji način su u vreme kad su se nadrealizam i komunizam shvatali kao nekompatibilni prevazilazili ovu antinomiju. Time su ostali verni intenciji koja je krajem 1920-ih godina pokušala do poveže nadrealističku i socijalnu revoluciju. Naravno, napetost između nadrealizma i komunizma postojala je već na tom početku – govorim sada o svetskom pokretu. Govorio sam o podudaranjima i objektivnim

slučajima; jedan je takav objektivni slučaj bio i u tome da se osobni susret Ristića s Bretonom, na Božić 1927, dogodio upravo na jednoj raskrsnici međunarodnog pokreta u odnosu prema komunizmu; Ristić nam je u svojim zapisima nakon tog susreta preneo veoma dragocene Bretonove reči o tom odnosu. Citiram Ristićeve zapise nakon susreta:

„Jesam li otišao malo razočaran? Razočaran sobom? Tako: učtiv, beznačajan ... Breton, jednom reči, ide u komunizam jer je došao do zaključka da sâm nadrealizam ne može ništa dati: 'Ako reku nadrealizma predstavimo kao jednu krivulju na crnoj tabli ... dogodilo se da se u izvesnom trenutku svog toka ta reka (rivière) susrela s velikom rekam (fleuve) komunizma. A sada, ne znam šta će se desiti; možda će se nadrealizam uliti u tu veliku reku i nastaviti svoj tok zajedno s njom, a može se dogoditi, što bi bilo vrlo kuriozno, da nadrealizam samo proteče kroz tu veliku reku i izađe na drugu stranu, a može da i sobom povuče reku ...“⁵

Dakle, čitava delatnost jugoslovenske grupe morala se orijentirati u toj krajnjoj napetosti koja je rasla od *Drugog manifesta nadrealizma* pa do Aragonovog prekida s nadrealističkim pokretom u ime sovjetske linije 1932. godine. Sa Aragonovim prekidom, u međunarodnom pokretu došlo je do alternative: deklarirao si se ili kao komunista ili kao nadrealista. Što se tiče umetnosti, Aragon i njegovi sledbenici pošli su na put socijalističkog realizma, a Bretonovi sledbenici pokušali su pronaći jednu trockističku orijentaciju.

5 Marko Ristić, *Uoči nadrealizma*, (Beograd: Nolit, 1985), 198–199.

U tom rascepu dogodila se polarizacija i unutar beogradske grupe – Koča Popović, na primer, postaje sledbenik Partije, dok je Ristićeva pozicija bila više na strani Bretona; u predratnom *Proleteru* Valter, dakle Josip Broz Tito, psuje Ristića kao intimusa pariskog trockiste i buržoarskog denegerika Bretona. Ali Ristić ipak 1932. poštuje partijsko naređenje i ukida nadrealističku reviju...I odmah nakon rata Ristić je postao ambasador nove jugoslovenske države u Parizu... Dakle, među tim ljudima ipak nije došlo do stvarno dubokog prekida, možda sa izuzetkom Vaneta Bora, koji je za vreme revolucije emigrirao u Englesku – i onda ga Koča Popović divlje psuje u svom partizanskom dnevniku... Ali ipak, već je Hanifa Kapidžić Osmanagić, u svojoj knjizi *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, 1966. naglasila da možemo u odnosu prema polarizaciji u međunarodnom pokretu nakon afere Aragon u slučaju beogradske grupe videti trasiranje jednog drugačijeg, trećeg puta.

Ja bih ovde želeo da istaknem da upravo u odnosu prema istinskoj revoluciji taj treći put nije bio kompromisan, već je značio krajnje intenziviranje napetosti i paradoksa. U tom smislu, čini mi se veoma važnom već pomenuta brošura *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*, koju su potpisali Oskar Davičo, Đorđe Kostić i Dušan Matić. Interesantno je da je ova brošura bila u dosadašnjim interpretacijama delatnosti beogradske nadrealističke grupe nekako najmanje čitana i analizirana. Ipak, ova je brošura i te kako vredna pažljivog čitanja, pošto je ona u svetskom pokretu nešto sasvim izuzetno – u ovoj brošuri je objavljeno samoukidanje nadrealističke grupe upravo u ime logike samog nadrealizma, koji se će sada nastaviti u svojoj praksi, ali ne kao organizovan pokret. Oni dovršuju „građansku fazu“ nadrealizma, njegovu individualističko-anarhističko-istraživačku

fazu i prelaze u kolektivizam, ali su uvereni da time ostaju verni logici samog nadrealizma, da nekako ostvaruju nadrealizam s one strane nadrealizma. Dakako, kada ovo kontekstualiziramo, jasno je da oni ipak reaguju na jednu prisilnu situaciju – treba da opravdaju svoj prelazak na pozicije organizovanog komunističkog pokreta, koji više nije dopuštao pripadnost nadrealističkom pokretu. Ali oni su uspeli upravo ono što bi se moglo dojmiti kao čin podređivanja autoritetu, kao discipliniranje, prikazati se kao krajnji eksces nadrealističke logike. Oni su samu koordinatu socijalnog proglasili za opsesiju – koordinata socijalnog postala je u datom trenutku glavna čovekova opsesija; dakle, oni obelodanjuju svoje prihvatanje generalne linije u ime vernosti opsesiji!

I onda treba da kontekstualiziramo još dalje. Dva od tri potpisnika, Davičo i Kostić, tvorili su nekoliko godina pre toga, zajedno s Đorđem Jovanovićem, takozvanu crnu trojku, najradikalniji segment nadrealizma na toj teritoriji. Oni su doterali i u svakidašnjem životu remboovsku deregulaciju svake percepcije osećanja do krajnjeg ekscesa; oni su čak jeli bubašvabe i radili druge takve stvari, samo da ne bi ni na kojoj razini primali postojeće realnosti s njenim konvencijama... Davičo i Kostić su zajedno objavili i predivan tekst *Onanizam smrti*. Od svih beogradskih nadrealista, oni su svojim radom, moglo bi se reći, najdublje uronili u smrt.

Ovi su ljudi bili radikalni do kraja. Đorđe Jovanović je poginuo kao partizanski komandant, Đorđe Kostić je tražio nove puteve u lingvistici i u poslednjom periodu svog života dao najlucidniju retrospektivnu autorefleksiju nadrealističkog pokreta, a Oskar Davičo je pred kraj života u jednom rukopisu, koji je nedavno objavila Milica Nikolić, bio kadar da rekapitulira svoj stav prema životu ovim sjajnim rečima, koje volim

da citiram svakome ko se zauzima za „društvo pravde“: „*Podnosio nisam ni nepravdu ni pravdu*“.⁶

Čin samoukidanja grupe mogli bismo shvatiti kao simbolično samoubistvo grupe. Ali kao samoubistvo koje treba živeti. Uz svest o radikalnoj poziciji Daviča i Kostića, možemo shvatiti ovaj čin, koji se činio podređivanjem partijskoj liniji, kao direktno na liniji nečega što su Davičo i Kostić zamislili kao mnogo brutalnije samoukidanje te iste grupe već uoči njenog osnivanja, jer su bili u skladu sa svojim radikalnim stavom uvereni, da je sistematizacija nadrealizma u jedan pokret već izdaja onoga što nadrealizam uistinu pokušava.

U veoma zanimljivom autobiografskom romanu *Po zanimanju samoubica*, objavljenom 1987/88, Davičov alter ego Očivadić razmišlja:

„Ne čudim se mentalnim peškirima, ali ne ide mi u glavu da autor izuzetne i veličanstvene Bez mere izgovara tu papirnatu formulu o pokretu, tj. o potrebi discipline, formulu nedostojnu života, koji iz svojih značenja i rana luči, kao gumeno drvo, pored svog lepljivog soka, i onu negumenu, nelepljivu i idealnu potrebu za slobodom, koja je njegova stalna inspiracija. One su – sloboda i inspiracija – antiteze svim dogmama i uhdanostima, one su i izraz pobune protiv života unapred osuđenog, njegovih zakona i njihovih reda i rasporeda. Svojom se idejom o pokretu Marko posrao na svoje ranije zlatno pisanje – kako kaže poslovice – i udario pečat od govna na svoju knjigu. Utisnuo je u nju tu čuftu od proliva, tu faširanu šniclu u sosu od driskavice.“⁷

6 Milica Nikolić, „Kratki zapis o novopronađenim Davičovim rukopisima,“ *Sarajevske sveske*, 41–42, (2013): 476.

7 Oskar Davičo, *Po zanimanju samoubica. Romansirana autobiografija 1*, (Sarajevo: NIŠRO „Oslobođenje“, 1987/88), 89–90.

O tome šta su Davičo i Kostić planirali na osnivačkom sastanku nadrealističke grupe kod Aleksandra Vuča 1929. godine mi znamo samo iz anegdota i uspomena. Varijante su različite. Ali ipak: na osnivačkom sastanku pokreta 1929. godine kod Aleksandra Vuča, Davičo i Kostić došli su s revolverom i namerom da prostrele sve članove grupe, uključujući i sebe – i to u nameri da spreče izdaju; da spreče nadrealizam da se pomalograđani čim se pretvori u organizovani pokret. Ipak, nisu pucali – o tome zašto nisu pucali postoje takođe različite priče. Ali ipak, postajala je ideja da oni zajedno sa svojim samoubistvom izvedu i samoubistvo čitave grupe. Ali samoubistvo pri tome nije shvatano kao čin protiv života, već kao čin protiv „života unapred osuđenog“.

Citiram još jednom Očivadića:

„Postati svesni sebe kao stalne bune, nezadovoljne ponudama života, to je ono što mi želimo. Sanjarimo mi i o jednom možda nešto blažem i nešto manje surovom i drukčijem životu no što je ovaj naš, a time i o manje nesavršenem životu. Treba mu promeniti kurs, tj. pravac plovidbe, valja mu otvoriti prozore u pravcu razumevanja, sve širem iz dana u dan. Treba uputiti sve višem i sve potpunijem poimanju samog sebe, sve postojanije lucidnijeg i lepšeg. Ovakav život kakav nam je, poput rendisanog rena, gurnut pod nos da ga odživimo kao težak i mučan zadatak izaziva suze kao da je od seckanog luka, pa se protiv našeg odgovora suzama na udarce koji pljušte sa svih strana po našim bubrezima moramo poneti ne suzno, kao što smo skloni da činimo, već neženski, a odbojno i kao da se onesvešćenom gura flašica amonijaka pod nozdrve ili kad se robijašu smrdljiva ajnpern supa uzeta kroz šuber ćelije neposredno prosipa u želudac. Mi takav život nećemo...“⁸

8 Ibid., 91.

Vidite, ovo isticanje neženskog ima jednu mačističku notu. Oni su pokušali da preokrenu sve, pa su ipak ostali u koordinatama mačizma. Teško je ovde bilo zaista nešto promeniti.

Ali, da se vratimo vezi između ovog planiranog pucanja i *Nadrealizma u društvenom procesu*. Davičo i Kostić proklamacijom objavljenom u ovoj brošuri na simboličkoj ravni izvode upravo ono što su 1929. godine propustili. Dakle, ono što se može posmatrati kao discipliniranje u stvari može biti razumljivo i kao krajnji eksces; i upravo nas ovaj paradoks vodi direktno ka paradoksnj logici revolucije.

U svom partizanskom dnevniku, Koča Popović se veoma kritički osvrnuo na svoj nadrealistički period i naročito nadrealističke teorije o samoubistvu – kada su oko njega umirali ljudi, sve mu je to moglo zvučati problematično, naivno, možda čak i pomalo cinično. Pa ipak, dijalektika revolucije zahtevala je da se živi neživljivo – i to je na neočekivan način aktualiziralo neke teme koje je nadrealistički pokret tematizirao. Ako se još jednom vratimo anketi „Da li je humor moralan stav?“ – Popović je tada na postavljeno pitanje odgovorio negativno, pošto je humor neživljiv:

„Humor bi zahtevao totalnu desistematizaciju života sa ukinućem svih posredništava. Njegovo se postojanje ne može dokazati; ako može, to je samo a fortiori, restrospektivno, posle samoubistva. (...) I treba uvideti da bi na planu koji isključuje akciju, humor jedino još mogao biti opravdan; samo onda, ako je dosledan, osuđen je na smrt. (...) Jer je humor bezobziran, koliko i ravnodušan, otvoreno proizvoljan; i svakako pre, ili bar izvan svadbe duše i tela. Inače na planu smrti ima onu jedinstvenu vrednost koju moral ima na planu života.“⁹

9 „Da li je humor moralan stav?“, *Nadrealizam danas i ovde* 1, (1931): 18–19.

Konsekventno je bilo da su se potpisnici brošure *Nadrealizam u društvenom procesu* odrekli humora u ime humora samog. Ali logika revolucija upravo kao superlativ akcije uspostavila je ono nemoguće: zahtevala je upravo živeti neživljivo, zahtevala je akciju na planu smrti. Veoma signifikantno mi se čini da je u svom privatnom partizanskom humoru Koča Popović sebe nazivao „pokojni Koča“. Nije slučajno da se je time vratio jednoj formulaciji iz ankete o humoru, u kojoj navodi: „Od dana kad pođu u rat, Japanci smatraju sebe za umrle. Oni se potpisuju: pokojni taj i taj...“¹⁰

Dakle, ulazeći u revoluciju, Popović ulazi u područje jedne nemogućnosti koja mu se u nadrealističkom periodu činila nespojivom sa akcijom. Ali – da li se ovde radi o specifičnoj logici revolucije, ili samo o logici rata uopšte? U Drugom svetskom ratu, Japan je bio na suprotnoj strani od Koče. Ponekad možemo naći veoma slične formulacije na suprotnim stranama u konfliktu. Ja sam razvio čitavu teoriju jedne specifične partizanske revolucionarne množstvene subjektivnosti, u kojoj svaki pojedinac treba da postane više no jedan; a onda gledam nacistički film *Hans Westmar* odnosno *Einer von Vielen* iz 1933. godine, i iznenada tamo nalazim skoro doslovno istu formulaciju... Ali ipak: ovaj film (koji je Gebels u originalnoj verziji zabranio) zanimljiv je upravo zbog toga što pokušava da prenese neke levičarske impulse u službu nacizma, dakle on se veoma svesno služi apeliranjem na instinkte komunista, i to ne krije... Zašto sve to pominjem? Kad hoćemo zaista da shvatimo dinamiku onog vremena, treba da usporedimo najveće suprotnosti, najveće nekompatibilnosti. I upravo nam nadrealistički

10 Ibid., 18.

stav može ovde ponuditi jedno odlično polazište. Tek nam krajnji paradoksi embrionalne dijalektike stvarnosti mogu da pruže konceptualni aparat za adekvatno mišljenje jedne takve dinamike kao što je bila dinamika revolucije u dvadesetom veku.

★ PROBLEM UMJETNOSTI KOLEKTIVA: SLUČAJ UDRUŽENJA UMJETNIKA ZEMLJA

Naslov¹ preuzet iz istoimenog teksta Krste Hegedušića ne sažima samo osnovnu programatsku liniju Udruženja umjetnika Zemlja, nego i „vječno“ pitanje sinteze umjetnosti i revolucije, koje od Oktobra pa – moglo bi se reći – sve do danas nije prestalo biti aktualno: kako stvarati umjetnost *kolektivno* i za *kolektiv* – kao društvo u cjelini. Ono je ujedno i metodološko opredjeljenje i usmjerenje našeg kolektivnog istraživanja Zemlje, ★ najprije kao organiziranog socijalno usmjerenog okupljanja umjetnika u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji i – paralelno – Zemlje u okvirima radničkog pokreta u međuratnom razdoblju. To je prvi korak ka novim čitanjima djelovanja Zemljaša koji bi mogao rasvijetliti kontradikcije unutar pripovijesti o Zemlji u povijesti umjetnosti koja još nije pronašla aparat za valorizaciju kolektivističkog pristupa umjetnosti.

Dosadašnji prikazi Zemlje odveć inzistiraju na njezinoj monolitnosti; još uvijek nije napisana historija Zemlje koja bi obuhvatila sve njezine aspekte u okvirima dinamičnog međuratnog perioda. Utoliko je namjera ovog priloga, kao i istraživanja² koje smo započele, da

1 Krsto Hegedušić, „Problem umjetnosti kolektiva,” u *Almanah savremenih problema*, (1932).

2 Istraživanje je započeto i predstavljeno izložbom u okviru projekta Kartografije otpora, uz podršku Zaklade Rosa Luxemburg za Jugoistočnu Europu.

★ 1-5, 1-6, 1-7:
Fotografije postavke izložbe „Problem umjetnosti kolektiva – slučaj Zemlja“.
Strana 118–121.
[Vidi ilustraciju](#)

interpretaciji Zemlje – u susret 90-godišnjici njezina osnivanja – doda nekoliko izostavljenih aspekata, a koji će pridonijeti kompleksnosti njezina čitanja, stoga se ono kreće kontra dominantnim interpretacijama koje u Zemlji vide pobjedu umjetničkog subjektiviteta i slobode njegovog izraza.³ Oni se u prvom redu tiču organizacijskog oblika i radnih procedura Udruženja, te prijedora unutar Udruženja, a koji su – kako ćemo pokazati – posljedica političkih razilaženja, te u konačnici i dinamike u širem političkom i uže umjetničkom polju. Ovo se odnosi na već spomenute veze s Komunističkom partijom i radničkim pokretom i na famozni sukob na književnoj ljevici, čiji su okviri puno širi i koji se Zemlje ipak i u prvom redu dotiče tek tangencijalno, mada su učinci toga „okrznuća“ po Zemlju bili fatalni.

Tekst koji slijedi slučaj Udruženja umjetnika Zemlja sagledava kroz optiku kolektiva. Kao prvo, u fokusu nam je formiranje umjetničkog kolektiva u međuratnom periodu Kraljevine Jugoslavije, izvorišta takvog tipa organiziranja, zatim djelovanje drugih grupa i kolektiva toga vremena, a sve to na podlozi kolektiva u smislu društva kao cjeline na koji se Zemlja pozivala.

3 Vidi: Vladimir Maleković, „Zemlja. Neki problemi interpretacije u povodu kritičke retrospektive,“ u *Život umjetnosti*, (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, br. 78/79, 2006), ili Božidar Gagro, „Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata,“ u *Život umjetnosti*, (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, br. 11/12, 1970). Ovo, u određenoj mjeri vrijedi i za pisanje Josipa Depola, unatoč drugačijem kritičarskom i kunsthistoričarskom „prosedeu“.

KONTEKST

Prići „slučaju“ Zemlja ipak nije nimalo lako, najprije stoga što se, unatoč relativnoj kratkoći, radi o iznimno dinamičnom periodu u kojem se kako na političkom tako i na umjetničkom polju događaju brze izmjene i na međunarodnom i na domaćem planu. U društveno-političkom, užem smislu, djelovanje Zemlje preklapa se s periodom diktature dinastije Karađorđević i rastuće represije uslijed jačanja državnog kapitalizma. Na globalnoj razini započinje i velika kriza kapitalističkog svijeta (slom burze 1929), čije se posljedice osjećaju i na europskoj periferiji. Krizu prati snažan zamah protudemokratskih tendencija, od zabrane svih javnih okupljanja, preko cenzure štampe, do žestoke represije kojom vojni i policijski aparat sustavno radi na uništenju radničkog pokreta. Socijalna bijeda raste, i na selu i u gradu: padaju cijene poljoprivrednih proizvoda što dovodi do pada kupovne moći seljaštva i njihove pauperizacije. Osiromašeni seljaci, kao i jeftina radna snaga iz siromašnih krajeva Poljske i Bugarske ruše cijenu rada u gradu. Nadnice padaju, raste nezaposlenost, ali i nezadovoljstvo radnika koji sve češće stupaju u štrajkove.⁴ Naposljetku, 1929. dolazi do sloma bankarskog sustava i povlačenja stranog kapitala iz zemlje. Komunistička partija Jugoslavije, koja još od 1921. djeluje u ilegali, u tim se okolnostima našla u još težoj situaciji: režim nastoji razbiti ćelije, provode se racije i uhićenja na svim razinama organizacije. Prema podacima Međunarodne Crvene pomoći, solidarne organizacije radničke

4 Za iscrpan pregled socijalnih i političkih prilika u razdoblju u međuratnom razdoblju vidi: Mira Kolar-Dimitrijević, *Radni slojevi Zagreba: 1918–1931.*, (Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske, 1973).

klase koja je intenzivno pomagala političkim zatvorenicima i njihovim obiteljima, između 1929. i 1932. u Kraljevini Jugoslaviji održana su čak 152 politička procesa protiv komunista i simpatizera pokreta, od čega ih je 18 završilo smrtnim kaznama, 4 doživotnim robijama, a 734 osobe su iz političkih razloga osuđene ukupno na 2.348 godina zatvora.⁵ Rukovodstvo Partije odlazi u inozemstvo, što generira unutarnje sukobe i frakcijske borbe na više nivoa koje nije lako trasirati. U ovim turbulentnim vremenima Partija počinje inzistirati na radu po strogim pravilima, ali i izgradnji kadra, a politička se linija nakon formiranja Narodnog fronta 1933. godine mijenja. Iako je ovaj zaokret kao politički moment kompleksan, a njegovo dalje razjašnjavanje izlazi iz okvira ovog teksta, ipak ga se mora spomenuti u kontekstu djelovanja Zemlje. Naime, jedno od ključnih pitanja koje svoju artikulaciju dobiva u politici Narodnog fronta jest ono nacionalno – kao jedan od – pored seljačkog pitanja – glavnih problema s kojima se međuratna KPJ mora suočiti, a ono i ključno određuje zemljaško shvaćanje kolektiva. Politika Narodnog fronta ukratko označava zbijanje redova i prevazilaženje političkih razlika pred rastućim fašizmom, a u kontekstu nacionalnog pitanja definitivno napuštanje ideje da se pojedine nacionalnosti na području Jugoslavije politički organiziraju kao zasebno socijalističke države. Iako se tada osnivaju KP Hrvatske i KP Slovenije, kako bi se približile „nacionalno obespravljenim masama“,⁶ riječ je strateškim potezima, pripremi terena za nacionalno ujedinjenje „odozdo“

5 Dušan Bilandžić, *Komunistički pokret i socijalistička revolucija u Hrvatskoj*, (Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske, izvaredno izdanje, 1969), 113.

6 Komunistički Ivan Jelić: Značenje osnivanja Komunističke partije Hrvatske, transkript referata održanog na simpoziju „Teorija i praksa KPJ – SKJ u borbi za slamanje kapitalizma i izgradnju socijalističkog društva, u Splitu 1969.

u nadnacionalnu federativnu socijalističku državu – drugu Jugoslaviju. Godina donošenja politike Narodnog fronta ujedno je i godina velikog raskola u udruženju Zemlja, koje se redovito promatra na pozadini tzv. sukoba na književnoj ljevici – no ova podudranost upućuje na to da se nacionalno pitanje, seljačko pitanje i zemljaško shvaćanje kolektiva, pa onda i zemljaška razilaženja, moraju promatrati zajedno. Druga bitna „pouka“ iz skiciranog političkog konteksta jest možda očita činjenica, no ipak je valja potrcitati, a to je da u okolnostima zakonske zabrane i sistemske represije komunističkog pokreta umjetnost preuzima direktnu političku ulogu. Iako su u tom smislu svakako brojni ključni kulturni časopisi, koji se kao produžene ruke Partije pokreću u ovom periodu, ni umjetničke grupe ne treba zaobići. Pored Zemlje, u Jugoslaviji su djelovale i grupe Život, Collegium Artisticum i brojne druge. Dakako, ovakav je tip udruživanja odjek kulturne politike sovjetske Rusije i kasnije Sovjetskog saveza, koji možemo pratiti i drugdje u Europi. Zanimljiv je primjer njemačka Novembergruppe, i kasnija Rote Gruppe, koja je i direktno vezana za Zemlju, čemu ćemo se vratiti malo kasnije.

ZEMLJA – IDEMO IZ POČETKA...

Inicijalni impuls za okupljanje (likovnih) umjetnika u progresivno udruženje javilo se, nimalo slučajno, na relaciji Zagreb–Pariz. Naime, likovna umjetnost u Kraljevini Jugoslaviji je pod hegemonijom europskog modernog slikarstva, pa su i budući Zemljaši redovito slani u Pariz na postdiplomski studij kako bi tamo kopirali francuske majstore te duh tadašnje francuske umjetnosti donijeli i u naše buržujске salone i

galerije. Ipak, naši studenti pokazuju otpor prema instituciji buržuske umjetnosti i kritički se osvrću na nametnutu im ulogu da u domaću umjetnost uvedu malograđanske „kurseve iz inostranstva“. Kako Krsto Hegedušić piše u pismu Otu Bihalji-Merinu: „Drugovao sam (u Parizu) sa slikarom Junekom i dogovario se o formiranju neke revolucionarne grupe mladih umjetnika koja bi se borila protiv naše nesamostalnosti i epigonstva u slikarstvu. Razvijao sam teoriju kako bi trebalo u naše slikarstvo unijeti kao siže radnika i seljaka [...]. Istovremeno su se u Zagrebu dogovarali Postružnik i Tabaković o potrebi formiranja grupe mladih. Kako sam se u drugoj polovici 1929. definitivno vratio kući, te su se dvije težnje spojile. Povelili su se razgovori o formiranju grupe koja se u prvoj polovici 1929. oformila kao grupa Zemlja.“⁷

Udruženje umjetnika Zemlja osnovano je 25. veljače 1929. godine u ateljeu Drage Iblera na Akademiji umjetnosti. Prisutni članovi-osnivači: Antun Augustinčić, Krsto Hegedušić, Drago Ibler, Frano Kršinić, Omer Mujadžić, Oton Postružnik, Kamilo Ružička i Ivan Tabaković. Samom osnivanju prethodila je sjednica Privremenog odbora, 4. veljače iste godine u hotelu „Esplanade“, na kojoj su se okupili: Augustinčić, Hegedušić, Ibler, Mujadžić, Ružička i Tabaković. Iako se u zapisniku te sjednice – kako ga je izložio tajnik, Krsto Hegedušić – spominju „svrha i tendence Udruženja“, program Udruženja definiran je na sastanku 22. svibnja 1929. godine, a s obzirom na to da nije opsežan, ovdje ga prenosimo u cijelosti:

7 Josip Depolo, „Zemlja 1929.–1935.“ u *Revolucionarno slikarstvo*, (Zagreb: Spektar, 1977), 14.

I. IDEOLOŠKA BAZA

Cilj (svrha) Zemlje: Nezavisnost našeg likovnog izraza. Sredstva da se to postigne:

- 1) Borba protiv kurseva iz inostranstva, impresionizma, neoklasicizma itd.
- 2) Dizanje likovnog nivoa tj. borba protiv diletantizma
- 3) Borba protiv lar-pur-lara. (Umjetnost mora odražavati milje i odgovarati savremenim vitalnim potrebama).

II. RADNA BAZA

- 1) Popularizacija umjetnosti (izložbe, kružoci, predavanja, štampa).
- 2) Intenzivni kontakt s inozemstvom (izložbe komparativne ovdje i vani, revija).
- 3) Rad sa intelektualnim grupama koje su paralelno ideološki orijentirane.

Zapisnik prve sjednice Zemlje otkriva zanimljive momenat, koji govore u prilog tumačenju Zemlje kao prije svega kolektivističkog poduhvata koji od samog početka inzistira na opreci buržujskoj umjetnosti i individualizmu u figuri i funkciji autora kakvu propagira. Tako u njemu čitamo odluku „da se pitanje anonimnosti odloži kao neaktualno“. Iako kao prijedlog očito nije usvojen, već činjenica da se raspravljalo o mogućnosti nepotpisivanja radova na izložbama, dakle kolektivnog istupanja i kolektivnog preuzimanja odgovornosti za izloženo, dosta govori. Nadalje, u paragrafu Svrha Udruženja, govori se o „osnivanju sličnih udruženja u ostalim mjestima države u obli-

ku klubova ili grupa u svrhu propagande društvene ideologije“. Dvije godine prije osnivanja Zemlje, 1927, u Moskvi je organizirana Prva međunarodna konferencija revolucionarnih pisaca,⁸ nakon koje se po uzoru na RAPP (Ruska asocijacija proleterskih pisaca) osnivaju nacionalne podružnice diljem svijeta, sve sa svrhom jačanja pozicije socijalne književnosti, što će nužno i dovesti do sukoba s avangardističkim poetikama. Druga međunarodna konferencija revolucionarnih pisaca održana je 1932. godine u Harkovu, i tada su doneseni mnogi direktivniji zaključci, poznati i prezreni kao famozna *harkovska linija*. Valja istaknuti kako je osnivanje klubova bilo dijelom strategije približavanja dnevnoj borbi radnika. Drugi dio definicije – *u svrhu propagande društvene ideologije* – jasno se pozicionira u političkom spektru, opet na stranu društva kao cjeline, a ne pojedinca.

Uvodno smo naglasile kako je riječ o *organiziranom* Udruženju, dakle udruženju s jasnim programom i usmjerenjem, ali i radnim procedurama: sastanci su održavani redovito, uvijek s temeljitim zapisnicima i jasnom procedurom odlučivanja, kao što su podnošeni i godišnji referati u kojima se osvrtao na rad uz „stalnu kritiku i samokritiku“. U prvom, iako sažetom, historijskom prikazu Zemlje Josipa Depola⁹ pisanom kasnih 1960-ih, dakle u vrijeme kad je većina Zemljaša još živa, naišle smo na neke interesantne navode iz zapisnika. Tako doznajemo kako je članovima Zemlje bilo zabranjeno izlaganje unutar drugih formacija, a ova je odluka napuštena tek prije raspada i nakon

8 Međunarodni biro za vezu s revolucionarnim piscima svijeta osnovan je još 1925. godine.

9 Josip Depolo, „Zemlja 1929.–1935.“ u *Revolucionarno slikarstvo*, (Zagreb: Spektar, 1977), 13–25.

gotovo kompletne re-organizacije članstva. Također, i da se planiralo osnivanje dekorativnog odjeljenja,¹⁰ foto-sekcije, ali i „komiteta za kritiku“. U jeku rasprava oko II izložbe (Pariz, 1931) nailazimo u navodu zapisnika jednog od trinaest sastanaka održanih samo te godine na Augustinčićev prijedlog da se osnuje tzv. dumping-odjeljenje: slikari bi bili pozvani da izrade slike u maniri impresionizma i kolorizma, a da ih prodaju po niskim cijenama.

ZEMLJA U ODNOSU NA LIJEVO UMJETNIČKO UDRUŽIVANJE TOG VREMENA: ZEMLJA I NOVEMBARSKA GRUPA

Ovaj kratki osvrt na zemljaško poimanje umjetničkog udruženja treba čitati u kontekstu kolektivnih praksi tog vremena, koji smo već načeli u uvodnom poglavlju. Grupa Šestorica, grupa Oblik, grupa Život, Nezavisni, grupa Gruda, Zagrebački umjetnici, Collegium artisticum, Desetorica samo su neke od grupa koje se pojavljuju prije Drugog svjetskog rata, a s kojima Zemljaši održavaju veze. Takva živost umjetničke scene ne treba čuditi s obzirom na to da se avangardni pokreti u napadu na instituciju umjetnosti obrušavaju i na instituciju autora individualca, pa početkom stoljeća tako stasaju brojni umjetnički kolektivi, umjetničke grupe, formalna i neformalna udruženja, nerijetko

10 Kao i mnoge grupe i udruženja toga vremena, ni Zemlja nije imala žena članica. Branka Hegedušić-Frangeš bila je gošća na izložbama (članom je – kako Depolo navodi – trebala postati na posljednoj, zabranjenoj izložbi), ali i – kao žena tajnika – obiteljski vezana, te Otti Berger kao tekstilka s Bauhause. Ovakvo odjeljenje privuklo bi više žena angažiranih u granama primijenjene umjetnosti.

u bliskim kontaktima i razmjenama koje nadilaze nacionalne okvire. S druge strane, u sovjetskoj Rusiji, od 1922. Sovjetskom savezu, umjetničke se grupe čvršće vežu uz državu koja ih financijski i materijalno pomaže pa one postaju masovnije; udaljavaju se od zahtjeva za autonomiju i djeluju u bliskoj vezi s partijskom linijom koja već ranih 1920-ih inzistira na asimilaciji kulture predrevolucionarnog razdoblja u okviru klasno osviještenog angažmana.

Razvoj umjetničkog organiziranja na sovjetskoj sceni imao je u konačnici daleko snažniji učinak, a njihove odjeke pratimo u nizu zemalja. Već spomenuta Novembergruppe, ili Novembarska grupa, kao središnje okupljanje avangardnih i revolucionarnih umjetnika u Njemačkoj zanimljiva je za komparaciju iz dva razloga: najprije zbog jedne osobne poveznice, a potom i kao ilustracija unutarnjih razilaženja zbog političkih razloga – ilustracija toga kako se sukob komunista i socijaldemokrata prelio i na umjetničko polje. Osnovana je u Berlinu 1918, nakon neuspjele socijalističke revolucije u Njemačkoj (i samo ime uzima od mjeseca revolucije), a okupila je već u prvim mjesecima postojanja oko 170 umjetnika iz različitih grana: likovnjake, arhitekta, pisce, kompozitore, filmske autore. To udruživanje različitih disciplina i različitih avangardnih pravaca (tu su ekspresionisti, dadaisti, pa i futuristi) nije imalo za cilj tek umjetničko jedinstvo – težilo se demokratizaciji čitavog umjetničkog pogona, stoga usko surađuju s Radničkim vijećem za umjetnost (Arbeitsrat für Kunst). Član Novembarske grupe i suradnik Radničkog savjeta za umjetnost bio je i arhitekt Hans Poelzig.¹¹ Predsjednik Zemlje, arhitekt Drago Ibler, bio je njegov student

11 Neki izvori tvrde da je bio član, ali dokaza za to nismo našle jer su većinom

i suradnik, a njihov rad je zapazio i Krleža,¹² i o njemu pisao u članku „Križa u slikarstvu“.¹³

Proklamirani ciljevi Novembarske grupe ostali su na razini objave, podrška im je dolazila uglavnom od srednje klase i intelektualaca, što će i dovesti do unutarnjih razmimoilaženja i istupanja dijela članstva protiv „buržoaskog razvoja“ te u konačnici, 1924. godine, i do osnivanja Rote Gruppe, ili Crvene grupe. Radi se o prvoj koaliciji komunističkih umjetnika koja je okupljala uglavnom suradnike radničkih novina *Der Knüppel* (Batina), a član je bio i George Grosz, umjetnik čije je djelovanje uvelike utjecalo na Zemlju, ali i socijalnu grafiku u međuratnom razdoblju općenito.¹⁴ Crvena grupa je bila aktivna do 1927. godine, a njezin je program ušao u statute Udruženja revolucionarnih likovnih umjetnika Njemačke (poznatije kao Asso). Asso je direktno slijedio primjer Udruženja umjetnika Revolucionarne Rusije, pa su nakon berlinske grupe osnovane brojne filijale diljem Njemačke. Novembarska grupa nastavila je s djelovanjem uglavnom organizujući velike izložbe, a s dolaskom nacionalsocijalista na vlast izložena je bila

manjkavi. Sigurno je da je sudjeovao na izložbama, kao i na izložbama koje je organiziralo Radničko vijeće za umjetnost. Nalazimo ga i kao potpisnika njihovog programa, koji je 1918. sastavio Bruno Taut.

- 12 Krležin utjecaj na Zemlju svakako je neosporan, ali njime se u okvirima ovoga teksta nećemo baviti.
- 13 Putopisni esej objavljen u *Književnoj republici*, 1924, knj. II, br. 1.
- 14 Budući se Zemljaši (Augustinčić, Grdan, Postružnik, Mujadžić, Tabaković) javljaju na Grafičkoj izložbi u Salonu Ulrich u ožujku 1926, Krleža u *Obzoru* (11.3.1926) piše negativnu kritiku, zamjerajući im nedostatak socijalnog, a u kolovozu iste godine piše utjecajan članak „O njemačkom slikaru Georgeu Groszu“ (Jutarnji list, 29.8.1926). Više o Groszovu utjecaju u članku Lovorke Magaš i Petra Preloga, „Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata“, u *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 33/2009, str. 227–240.

čestim napadima, te 1935. konačno izbrisana iz registra, iste godine kad je i Zemlja policijski zabranjena.

LOKALNI KONTEKST – ŠTO NAM ODNOS ZEMLJE I GRUPE TROJICE GOVORI O ZEMLJAŠKOM POIMANJU KOLEKTIVA U ODNOSU NA NACIONALNO I SELJAČKO PITANJE

Iste godine kad i Udruženje umjetnika Zemlja javlja se i Grupa trojice, koja je u osnovi grupni pseudonim za trojicu slikara buržuske orijentacije: Ljuba Babića, Vladimira Becića i Jerolima Miše, a koja će kao takva formacija – i opet kao Zemlja – djelovati do 1935. godine. Zanimljivo je na ovom mjestu istaknuti kako je upravo Krleža mnogo i pohvalno pisao o ovoj trojici slikara, kao i to da su oni bili metom kritike Zemljaša, sasvim konkretno Đura Tiljka, koji već 1930 (tada još nije formalno član Zemlje) Babića žestoko napada u *Književniku*.¹⁵ Nadalje, trojica su već u međuratnom periodu dobili profesorske pozicije (Babić je k tome profesor većini Zemljaša), članstvo u Akademiji znanosti i umjetnosti, a aktivni su na tim pozicijama i za vrijeme NDH, a što se nije odrazilo na njihove karijere po završetku rata i uspostavi socijalističke Jugoslavije. Premda neki povjesničari i kritičari naglašavaju vezu ovih dviju grupacija, smatrajući ih dvjema paralelnim pojavama

15 Đuro Tiljak, „Zapad i istok likovnih problema,” u *Književnik* 2, (1930): 76–77. Više o sukobu Tiljak–Babić vidi: Petar Prelog, „Tiljak protiv Babića: o obilježjima ideoloških razilaženja u hrvatskoj umjetnosti početkom tridesetih godina 20. stoljeća,” u *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34, (2010): 181–188.

u borbi za nezavisnost i slobodu umjetničkog izraza (jedne s lijeva, a druge zdesna),¹⁶ a koja je i prevladala nakon što se sukob na ljevici „razriješio“ u korist umjetničke slobode, mi ćemo inzistirati upravo na ideološkoj razlici Zemlje i artikulaciji te razlike u programu, formatima i istupima članova.

Iako je i Grupa trojice, najglasnije na usta svog teorijskog vođe Ljuba Babića, isto tako inzistirala na „osebujnosti našeg likovnog izraza“, treba na ovom mjestu povući jasnu liniju razgraničenja. Grupa trojice inzistira na našem *nacionalnom* izrazu sasvim u duhu buržajske umjetnosti, dok je ono *naše* i *nacionalističko* u slučaju Zemlje – kolektivističko, i tiče se društva u cjelini. Đuro Tiljak, kao najžešći kritičar Grupe trojice, a Babića napose, to će lijepo sažeti u ocjeni kako je „umjetnost Grupe trojice individualistička, ali nije antisocijalna, jer je malograđanska“.¹⁷ Za Zemlju, nacionalno pitanje je klasno pitanje: ona traži nacionalni duh u potlačenim radnicima i seljacima. Kao i u predratnim (misli se na Prvi svjetski rat) ranim komunističkim i ranim socijalističkim pokretima, i nacionalizam međuraća nosi pečat antiimperijalizma, ovoga puta u odnosu na Kraljevinu Jugoslaviju, koja se smatra umjetnom tvorevinom Versajskog sporazuma i imperijalnih sila. Velikosrpske pretenzije kraljevske dinastije pritom su također predmet oštire kritike.

Zemljaško ideološko opredjeljenje jasno se razabire već u Radnoj bazi programa koji inzistira na demokratizaciji umjetnosti i jačem povezivanju s grupama *paralelno ideološki orijentiranim*. Svi njihovi tekstovi,

16 Josip Depolo, „Zemlja 1929.–1935.“ u *Revolucionarno slikarstvo*, (Zagreb: Spektar, 1977), 13–25.

17 Đuro Tiljak, „Izložba Pechsteina, Babića, Becića i Miše,“ u *Književnik* 13, (1932): 472.

a kritike i polemičarske priloge pisali su, pored Tiljka, i mnogi drugi Zemljaši, prožima tvrda marksistička terminologija, pri čemu nas ne treba zbuniti činjenica da se određeni pojmovi, kao na primjer „četvrti stalež“¹⁸ danas mogu činiti kao neutralnije i zamagljenije izražavanje. Istražimo li njihov historijat, vidjet ćemo da je riječ o progresivnim terminima skovanima u ranoj fazi komunizma i socijalizma.

GODINE PRVIH PRIJEPORA ALI I PROCVATA UMJETNOSTI ZA „ČETVRTI STALEŽ“

Vratimo li se kronološkom iščitavanju zemljaških zapisnika i tragova unutarnjih funkcioniranja, izgleda da su međunarodne izložbe izazivale dosta prijepora unutar grupe: već nakon izložbe u Londonu 1930. istupaju brojni članovi,¹⁹ zaoštava se kritika pariske škole (kako možemo iščitati iz gornjeg Augustinčićevog prijedloga), a ako je suditi po broju sastanaka i zapisnika, rasprava se nastavila i nakon pariske izložbe. Zamjetno je da od 1931. dolazi do određenog pregrupiranja, istupaju politički neaktivni članovi, kao gost se pridružuje Đuro Tiljak, a iste se godine osnivaju Pučki teatar, na inicijativu Kamila Tompe i Vilima Svečnjaka, te Hlebinska slikarska seljačka škola pod vođstvom Krste Hegedušića. Oba programa bila su usmjerena edukaciji „četvrtog staleža“. Pučki je teatar uglavnom za svoje članstvo organizirao marksističke

18 Sintagma je referenca na tri staleža, odnosno tri društvena sloja zastupljena u organima vlasti, u razdoblju prije Francuske revolucije. Prvi stalež je svećenstvo, drugi plemstvo, a treći građanstvo. Četvrti stalež obuhvaćao bi tako one obespravljene, u ovom slučaju radništvo i seljaštvo.

19 Godine 1930. istupaju: Frano Kršinić, Omer Mujadžić, Leo Junek.

kružoke, predavanja, tiskao zidne novine, dok su izvedbe bile rjeđe, i očito u drugom planu. Rezultati Hlebinske škole izloženi su već na III izložbi Zemlje, koja je – nakon ideoloških previranja koja se reflektiraju u izmjeni članstva – zaista bila preokret, i to ne samo u okvirima zemljaške prakse već i u povijesti lokalne umjetnosti. Josip Depolo naglašava kako se taj izniman zemljaški doprinos umjetničkom razvoju nepravedno prešućuje: „... prvi put u našoj izlagačkoj praksi obuhvaćena su razna likovna područja kao nedjeljiva cjelina. Nova i moderna ideja zemljaša da su slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, primijenjena umjetnost i naivno slikarstvo nedjeljivi partneri ne samo da je bila revolucionarna u svoje vrijeme, već je značila historijski zaokret prema sintezi. Svi kasniji napori u pravcu sinteze, naročito aktuelni u našem tzv. avangardnom deceniju, imaju svoje korijene u toj trećoj zemljaškoj izložbi.“²⁰

Predstavljanje radnika-slikara i seljaka-slikara ne samo da je bilo revolucionarno u smislu širenja okvira umjetnosti i njezinoga otvaranja prema amaterskoj produkciji (izložbe su se odvijale u tad najreprezentativnijim izložbenim gradskim prostorima), još važnije – ono je stremilo demokratizaciji umjetničkog polja ruku pod ruku s promjenom društvenih odnosa. Nadalje, rad sa seljacima (Hlebinska škola) i radnicima (slikarski kružok u Sindikatu grafičkih radnika, koji je od 1932. također vodio Krsto Hegedušić) odvijao se u vrijeme – podsjetimo se – teške represije i zabrane sindikalnog i političkog rada, u kojima umjetnička organizacija i umjetnički formati (slikarske škole i kružoci) preuzimaju na sebe direktnu političku funkciju.

20 Josip Depolo, „Zemlja 1929.–1935.“ u *Revolucionarno slikarstvo*, (Zagreb: Spektar, 1977), 17. Tekst je pisan kasnih 1960-ih, pa Depolo ovdje prije svega cilja na Egzat 51.

IV izložba (Umjetnički paviljon, Zagreb, 1932) nastavlja u smjeru politički snažnijeg i jačeg programa. U sekciji pod nazivom „Kuća i Život“ ugodili su Radnu grupa Zagreb,²¹ koja je od 1932. do 1935. godine djelovala kao jugoslavenska sekcija CIAM-a (Congrès internationaux d'architecture moderne, ili Međunarodni kongres moderne arhitekture). U svrhu priprema za njegov IV kongres istraživali su odnos stanovanja i društveno-ekonomskih faktora te izradili čitav niz analitičkih karti Zagreba koje su prikazivale prostornu rasprostranjenost tipova stanovanja, međudnos tipa stanovanja i tipa posla, vlasničku strukturu zemljišta, analizu cijena zemljišta, dijagrame međudnosa razvoja grada, otvaranja građevinskih zona i cijena zemljišta, prometnu infrastrukturu i sl. Zajedno s foto-dokumentacijom Antituberkuloznog dispanzera, karte su bile izložene u sekciji „Kuća i život“. U skladu s programom tzv. novog građenja, prema kojem arhitektura više nije individualni umjetnički čin, već složen proces koji počiva na analitičkom i znanstvenom pristupu građenju i koji ima važnu zadaću u izgradnji društva, u katalogu izložbe potpisuju se kao – inženjeri.

UMJESTO KRAJA

Burna 1933. godina zaustavila je ovaj poletni ideološki i organizacijski razvoj Zemlje. Zemlja je imala svoje krize, koje su morale reflektirati situaciju u pokretu. Prema riječima Vilima Svečnjaka, krize su

21 U sastavu: Vlado Antolić, Dušan Hećimović, Zvonimir Kavurić, Josip Pičman, Josip Seissel, Bogdan Todorović i Ernest Weissmann.

bile uvjetovane dvama faktorima. Prvi je vezan uz činjenicu da su se u Zemlji našli umjetnici kojima po njihovom habitusu „nije bilo mjesto u grupi“, te zbog toga jer su „među članovima postojala divergentna mišljenja o biti i smislu socijalno angažirane umjetnosti koja su se zaostrića povodom harkovskog kongresa i tzv. harkovske linije te Krležinog predgovora *Podravskim motivima*.²² S druge strane, istraživanje olakšava razumijevanje svakodnevne bijede sela i grada, koja je novoj generaciji umjetnika probudila klasnu svijest i potrebu za stvaranjem umjetnosti bliske širokim proleterskim i seljačkim masama koja se ne može stvoriti samo svjesnim odabirom motiva, već i odbacivanjima forme buržoaske umjetnosti. Krsto Hegedušić u intervjuu²³ svoje političko formatiranje smješta upravo u Hlebine, podravsko selo u kojem je proveo najraniju mladost i gdje je doživio i pratio socijalne sukobe i borbu Zelenog kadra za zemlju nakon Prvog svjetskog rata, a zatim i kroz đačke demonstracije u Zagrebu. Zanimljivo, za njega je problematika sukoba bila klasne prirode, što jasno govori o visoko artikuliranom i politički izgrađenom umjetniku: „To je bilo vrijeme demonstracija i za takozvanu Jugoslaviju, kada se počela razjašnjavati situacija o velikosrpskoj hegemoniji (...). A hrvatska se buržoazija – poznato je – tada vezala uz srpski bajonet, koja je bila organizirana pa je tako pobuna zelenog kadra u krvi ugušena jer su se gospoda poplašila za svoje posjede.“²⁴

22 Intervju s Vilimom Svečnjakom, „Boje njegovih zastava,“ *Večernji list* 11 i 12, XII 1982, razgovor vodio Jozo Puljizević.

23 Intervju u *Vjesniku* nije bio objavljen za života K. Hegedušića, već povodom njegove smrti 1981. Intervju nosi naslov: „Umjetnost i revolucionarnost. Neobjavljeni razgovor s akademikom, slikarom i profesorom Krstom Hegedušićem“.

24 Ibid.

Zemlja je policijski zabranjena 1935, no upravo je 1933. za nju bila fatalna. Te godine su objavljeni „Podravski motivi“ Krste Hegedušića s predgovorom Miroslava Krleže. U njemu Krleža iznosi kritiku tendenciozne umjetnosti, umjetnosti koja treba vršiti socijalnu funkciju, te ističe kako su *talent* i *temperament* bitniji od *programa*: „Kod umjetničkoga stvaranja je sposobnost doživljavanja vrlo često uvjetovana neusporedivo više karakterom umjetnika nego njegovim estetskim teorijama, pogledima na svijet ili društvenim i religioznim nazorima. Te nazore kristalizirati, analizirati, poricati ili potvrđivati može između ostaloga biti predmetom estetske ocjene, ali ocjenjujući umjetnine ne smije se pustiti iz vida subjektivna crta koja je kod stvaranja bitno životvorna i jedini putokaz.“²⁵ Takvi individualistički stavovi izazvali su žestoke sukobe unutar udruženja, a u konačnici i njegovu potpunu reorganizaciju. Istupaju Augustinčić, Postružnik, Radauš, Tiljak, dakle, od članova-osnivača ostaju samo Hegedušić i Ibler.

Zemlja je i nakon „loma“ nastavila s izložbenom djelatnošću, sve do policijske zabrane 1935, ali on je obilježio njezin historijat sve do danas. Naime, raskol oko Krležinog *Predgovora* nije značio samo gotovo pa razbijanje Zemlje i prekid njezinoga organizacijskog i ideološkog razvoja, nego je i presudno obilježio njezine naknadne interpretacije. One su zaglavljene između estetskih valorizacija opusa pojedinih Zemljaša i tumačenja Zemlje kao estetske formacije. Kako bi se Zemlju izvuklo iz takvih narativa, treba joj vratiti ono uzeto: njezino kolektivističko usmjerenje.

25 Miroslav Krleža, „Predgovor“, u Krsto Hegedušić: *Podravski motivi – 34 crteža*, (Zagreb: Minerva nakladna knjižara, 1933), 24.

VIDA KNEŽEVIĆ

★ ILEGALNA GRUPA ŽIVOT I LEVI UMETNIČKI FRONT. PITANJE UMETNIČKOG ORGANIZOVANJA.¹

Pa ipak, umetnik ostaje povezan sa sudbinom čovečanstva, jer osnovno pitanje ne glasi: čemu teži umetnost nego: kamo se okreće čovečanstvo. Buduća civilizacija biće socijalistička, ili je uopšte neće biti.²



umetničkoj istoriografiji jugoslovenska socijalno angažovana umetnost tridesetih godina 20. veka, u deceniji neposredno pred Drugi svetski rat, nije dovoljno obrađivana.

Razlozi su mnogi i treba ih tražiti kako u specifičnim društveno-političkim i kulturno-umetničkim strujanjima nakon rata – kada istoriografijom i istorijom umetnosti dominira modernistička struja formirana u odnosu na zvaničnu (kulturnu) politiku socijalističke Jugoslavije pod uticajem problema pozicioniranja države prema globalno dominantnoj politici hladnog rata – tako i u savremenoj „tranzicijskoj” istoriografiji i istorijsko-umetničkoj struci, koja je pod uticajem procesa privatizacije i komodifikacije Institucija umetnosti, i/ili pak pod direktnim uticajem procesa istorijskog revizionizma.

- 1 Ovo je revidiran i skraćen odlomak preuzet iz disertacije na kojoj trenutno radim, pod nazivom *Teorija i praksa kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi (jugoslovenska umetnost između dva svetska rata i revolucionarni društveni pokret)*.
- 2 Oto Bihalji Merin, *Graditelji moderne misli u literaturi i umetnosti*, (Beograd: Prosveta, 1965), 19.

Zauzimanjem modernističke pozicije, posleratna istorijsko-umetnička struka je predratni fenomen takozvane *socijalne umetnosti* usko, neprecizno, jednolinijski i previše tendenciozno vezivala za dogmatski definisanu (Staljinovu) umetnost *socijalističkog realizma*. U takvoj dihotomnoj vizuri, umetnici su svrstavani u „parisku” (modernističku, netendencioznu i nedogmatsku) ili pak „harkovsku” (socijalno „realističku”, partijsku, tendencioznu, dogmatsku) struju.

U ovom tekstu polazimo od teza koje proističu iz debate Močnik-Komelj, koja se tiče pitanja preteča partizanske umetnosti, koja za oba autora predstavlja *novum* u odnosu na pitanje relativne autonomije buržoaske umetnosti. Dok Rastko Močnik korene popularnih (narodnih) formi partizanske umetnosti pronalazi u predratnoj umetnosti „socijalnog realizma”, Miklavž Komelj tvrdi da, ukoliko i jeste preuzela neke umetničke elemente iz prošlosti, ona ih je radije preuzela iz avangardnih eksperimenata nego od „socijalnog realizma”.³ Međutim, ovde želimo da pokažemo da se *socijalna umetnost*, to jest *kritički realizam*⁴ četvrte decenije u jugoslovenskoj umetnosti, ne treba čitati u suprotnosti sa avangardnim umetničkim praksama prethodnih decenija, već upravo kao njihov specifični kontinuitet. Jer, jugoslovenska *socijalna umetnost* jeste nastavak avangardnih umetničkih praksi, ali u izmenjenim okolnostima, pod kojima se menja i sam (avangardni) umetnički jezik, ali i „spoljašnje” društveno-političke okolnosti, koje (društvene)

3 Gal Kirn, „The Yugoslav Partisan Art: Introductory Note,” *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal (The Yugoslav Partisan Art)* 17, (2016): 9–17.

4 Čini se da je i dalje naprecizniji pojam *kritički realizam*, koji su dali marksistički teoretičari umetnosti Mihal Lifšic i Đerd Lukač.

prakse umetnosti i revolucije *ponovo* preklapaju i dovode u vezu.⁵ U tom smislu, „avangardno”⁶ se u *socijalnoj umetnosti* ogleda u promeni mesta i uloge umetnosti u izmenjenim političkim okolnostima i obostranoj svesti o nužnosti međudnosa njihovih praksi. U takvoj situaciji, revolucionarni čin postaje borba umetnika za promenu sredstava za proizvodnju i proizvodnih uslova rada. Unutar umetničkog polja, borba za promenu sredstava za proizvodnju dešava se preuzimanjem medija grafike kao onog koji omogućava laku dostupnost i masovnu reprodukciju, dok se borba za menjanje proizvodnih uslova rada dešava na planu organizovanja umetnika i umetnica za bolje radne i životne uslove. U ovom tekstu se, zbog ograničenosti prostora, bavimo pre svega ovim drugim problemom – umetničkim organizovanjem. Neminovno, ova umetnička borba imala je svoje materijalne učinke i na političkom planu. Ona je činila doprinos politici Narodnog fronta građenog odozdo⁷ koja je vodila ka horizontu Narodnooslobodilačke borbe i (nastanku) socijalističke Jugoslavije.

5 Više o odnosu umetnosti i revolucije videti, na primer: Gerald Raunig, *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, (Novi Sad: Kuda.org i Futura, 2006); John Robert, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, (London: Verso, 2015).

6 U tekstu se pojam avangardnog upotrebljava na način kako ovaj pojam u novom čitanju formuliše Džon Robert, u kojem ponovo iščitava važnost avangardnih umetničkih praksi. Videti: John Robert, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, (London: Verso, 2015).

7 Dok je Kominterna tek na svom VII kongresu tokom 1935. napravila ključni zaokret ka stvaranju jedinstvenog opštenarodnog fronta u borbi protiv fašizma, KPJ je već godinu dana ranije, na svojoj IV konferenciji 1934. godine pozvala na stvaranje širokog antifašističkog i antiratnog pokreta, te fronta narodne slobode. Videti: Dušan Bilandžić, *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: glavni procesi 1918–1985*, (Zagreb: Školska knjiga, 1985), 35.

Na kraju, ovim radom želimo da pokažemo da je fenomenu *socijalne umetnosti* četvrte decenije XX veka potrebno novo imenovanje, iščitavanje i definisanje, pre svega vraćajući se na primarne arhivske izvore, ali i na nove analize koje dovode u pitanje dominantne interpretacije ove umetnosti kao „dogmatske”, „partijske” i pod direktnim uticajem Staljinovog „socijalističkog realizma”, Harkovske struje i „ždanovizma”.

MANIFEST UMETNIKA MIRKA KUJAČIĆA

*Cokula sa svojim šupljinama i senkama stajala je u svakom slučaju i tonski izvrsno na sivom platnu.*⁸

Kujačićeva eksplicitno marksistička teorija umetnosti formulisana u fragmentima i u manifestnoj formi,⁹ jedna je od tada najtemeljnijih artikulacija problema umetničkog rada u kapitalističkom (umetničkom) sistemu i s tim u vezi položaja umetnika kao „elitnog“ najamnog radnika. Takvo materijalističko izvođenje mesta umetnosti u kapitalističkoj proizvodnji upravo je na tragu zenitističkih marksističko-lenjinističkih manifestnih eklektičnih tvorevina, ali i nadrealističkih (proto)altiserovskih frojdo-marksističkih analiza, koje su možda najeksplicitnije izrečene u nedovoljno pažljivo pročitanoj i interpretiranoj studiji *Položaj nadrealizma u društvenom procesu*, Oskara Daviča, Dušana Matića i Đorđa Kostića, pogotovo u njenom poslednjem delu gde se govori

8 N.I., *Politika*, 25. april 1932. (Rastko Petrović)

9 Videti: Mirko Kujačić, *Moj manifest*, (Beograd: Štamparsko izdavačko preduzeće „Vreme,” 1932).

o ambivalentnom položaju intelektualaca, te „dijalektičnoj zavisnosti poezije i socijalnog“. S ovim drugim, uticaj postaje očigledniji, kada se ima na umu bliski vremenski okvir njihovog štampanja kao i međusobna povezanost protagonista.

Kritiku ideje o autonomnoj umetnosti Kujačić je formulisao upravo u odnosu na koncept najamnog rada,¹⁰ kroz njenu istorijsku realizaciju – Instituciju umetnosti sa svim njenim aparatima. Ti aparati su već od prvog trenutka njenog nastanka osuđeni da žive pod senkom preteće apsorpcije u tržište ili u nelagodnoj i napetoj simbiozi s državnim aparatima. Njegova artikulacija klasne borbe unutar polja umetnosti nastavak je umetničke tradicije koja prati paralelni razvoj i same umetnosti. Ona je deo praksi koje možemo da podvedemo pod opšti pojam *kritičke umetnosti*, čiji koncept, koliko god danas malo toga značio usled pojmovne proliferacije, *re-claimuje* u smislu „istorijskog kontinuiteta kritičkih umetničkih praksi kao kontinuiteta tačaka prekida, rezova i preloma sa nekim od dominantnih tendencija u konkretnom istorijskom trenutku i konkretnim okolnostima. Tu kritika ne mora da znači samo negaciju kao takvu, već i negaciju kao drugu stranu afirmacije nečega što nikada ranije nije afirmisano“.¹¹ Takva umetnička praksa, koja se razvijala iz doktrine samorefleksije i samokritike umetničkog sistema, imala je za cilj da kroz kritiku institucije umetnosti nastale u liberalnom građanskom društvu

10 Pitanje neproaktivnog i produktivnog rada, te privilegovane (autonome) pozicije kulturno-umetničke proizvodnje unutar kapitalističkih proizvodnih odnosa bilo je i te kako prisutno u međuratnim levo orijentisanim avangardnim praksama, a naročito u kasnije formiranom *levom (kulturnom) frontu*, te specifično unutar grupe *Život*.

11 Jelena Vesić, „Administracija estetike ili podzemni tokovi ugovaranja umetničkog posla između ljubavi i novca, novca i ljubavi“, *Fracija, Časopis za izvedbene umjetnosti*, 68/69 (2013): 25.

umetnost vrati u životnu i društvenu praksu, vraćajući se time i na pitanja načina proizvodnje i potrošnje, kroz perspektivu političke ekonomije i marksističke teorije umetnosti. Tako i sam Kujačić definiše umetnika kao *službenika* u okviru kapitalističkog načina proizvodnje, koji za obavljene rad biva nagrađen parčetom hleba, dok povlašćena klasa sebi pribavlja umetnikov luksuzni proizvod. U protivnom, gubi uslove za goli život.¹² Ovaj Kujačićev *Manifest* ključni je tekst korišćen prilikom osnivanja ilegalne grupe *Život*, te centralna programska osnova i temelj budućeg *levog umetničkog fronta*.

LIKOVNA SCENA U BEOGRADU TRIDESETIH: POJAVA GRUPE ŽIVOT

Rekao sam gospodinu Đukiću da sam radnik, da mi treba znati da li da pišem ili da se latim svoga posla. Gospodin Đukić misli da treba da pišem, kad mi dolazi „inspiracija“. Radi ličnog zadovoljstva. U sebi sam

12 Kao što se iz čitanja primarnih arhivskih materijala može zaključiti, Kujačić je *de facto* bio u direktnom kontaktu s lokalnim avangardnim pokretima – pre svega sa zenitizmom i nadrealizmom. On jeste bio i u kontaktu s „pariskom školom“, naročito u okviru akademije Andrea Lota, u kojem je od 1926. godine, s povremenim prekidima, studirao slikarstvo. Već od 1929. godine izlaže u Beogradu, a o njemu počinje da se piše, kao o prepoznatom i „zanimljivom“ umetniku. Određeni izvori potvrđuju da se Kujačićeva ideja za ovaj manifest rodila još tokom 1930. godine. Kako je sam Kujačić isticao, *Manifest* je nastao iz danonoćnih diskusija s Radojicom Živanovićem Noem, tada članom nadrealističkog pokreta. Ideja je bila da se napravi program nove umetnosti uzimanjem u obzir već postojećih ideja i njihovim uobličavanjem, kao i onih koje su nastajale tokom diskusija. Manifest je strukturno postavljen u duhu zenitističke metrike i slogovnosti, što naročito pokazuje predzadnji citat. Dok odbacuje tada dominantne uticaje pariskog slikarstva, naročito kubizma, uzore za „novu“ umetnost traži u radu Georga Grosa, nemačkog uticajnog protagoniste *novog objektivizma* dok kao jedine lokalne uzore navodi zagrebačku grupu *Zemlja*.

*mislio: onaj koji proživljava bolove, patnje i stradanja ne treba da čeka inspiraciju. On je stalno inspirisan. Njegova je muza glad i beda. Ali šta znaju ta gospoda o istini i bedi i stradanju, za njih je to tek siže, dirljiv i podesan za poeme iz perspektive sitnoga pesnika.*¹³

Za razliku od, na primer, zagrebačke grupe *Zemlja*, iza koje je ostalo mnoštvo arhivskog materijala, dnevnika i zapisa, o grupi *Život* nema sačuvanih podataka. Osnovana tokom 1934. godine, u vremenu režimske represije i terora, ova grupa je bila prinuđena da funkcioniše ilegalno budući da su njeni pripadnici bili i članovi komunističke partije, njeni simpatizeri i/ili konspiranti.¹⁴ Ono što se zna jeste da je grupa oformljena u ateljeu Mirka Kujačića, i da su ostali članovi grupe bili: Đorđe Andrejević Kun, Đurđe Teodorović, Dragan Baja Beraković, Josip Bepo Benković, Radojica Živanović Noe, Vladeta Piperski i Vinko Grdan kao saradnik. Ostali bliski saradnici koji su na različite načine i u različita vremena u periodu do početka rata doprinosili radu grupe bili su: Stevan Bodnarov, Branko Šotra, Bora Baruh, Boba Đorđević, Vera Čohadžić, Danijel Ozmo, Voja Dimitrijević, Pivo Karamatićević, Moša Pijade i drugi. Grupa *Život* je za sopstveni cilj postavila

13 S. Stefanović, „Pismo jednog proleterskog pesnika,“ *Nova literatura*, 2 (1928): 44–45.

14 Stoga je o njenom radu sačuvano vrlo malo podataka. Božica Čosić navodi da nema traga niti pisanih dokumenata o osnivanju, programu i radu ove grupe. Njena tadašnja istraživanja bila su uglavnom bazirana na svedočenjima njenih pripadnika. S druge strane, Zora Simić-Milovanović piše da je grupa *Život* imala napisan ideološki program, ali koji nije bio štampan i koji je, zajedno s drugim dokumentima o ovoj grupi, propao tokom Drugog svetskog rata u stanu Đorđa Andrejevića Kuna. Videti: Božica Čosić, „Socijalna umetnost u Srbiji”, u: *Revolucionarno slikarstvo*, (Zagreb: Spektar, 1977), 3–12; Zora Simić-Milovanović, „Beograd i borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, *Godišnjak grada Beograda*, knj. VI, (1959): 619–656.

okupljanje što šireg fronta *naprednih* umetnika i umetnica i intelektualnih radnika i radnica, bez obzira na specifičnost pojedinačnih stilova i pristupa umetničkom oblikovanju. Kao ključni pojam artikulisala se *socijalna*¹⁵ *umetnost (borbena umetnost)*, koja je iz sfere umetničkog sistema, kroz *kolektiv*, trebalo da izađe u celokupnu društvenost putem šireg umetničkog organizovanja.

U ovako postavljenoj političkoj platformi grupe *Život*, zapravo je mnogo prisutniji uticaj u hođu stvarane i artikulisane narodnofrontovske politike komunističke partije Jugoslavije od odredbi i proklamacija Harkovske konferencije.¹⁶ O tesnoj saradnji KPJ i grupe *Život* govorili su i sami protagonisti ovih zbivanja. Međutim, za razliku od mnogih autora koji su se bavili ovom temom i koji su blizak odnos partije i umetnika uglavnom negativno ocenjivali i sagledavali kao odnos koji vodi u *partijnost*, iz detaljnijeg uvida u dostupnu primarnu građu,

15 U ovom periodu izrazite antikomunističke cenzure svaki pojam koji bi mogao da naznači vezu sa revolucionarnim radničkim pokretom i/ili partijom morao se prikriti. Stoga, u opštem pojmu "socijalna" umetnost treba čitati *proleterska*, to jest, *revolucionarna* umetnost. Videti: Zorica Stipetić, *Argumenti za revoluciju – August Cesarec*, Biblioteka „Pitanja“, (Zagreb: Centar društvenih djelatnosti saveza socijalističke omladine Hrvatske, 1982), 268.

16 Druga konferencija RAPP-a (Udruženje proleterskih pisaca) održana je 1930. godine u Harkovu. Njen karakter jeste bio direktivan u smislu zahteva za internacionalizacijom umetnosti proleterske književnosti u SSSR-u i to ne samo po pitanju funkcije književnosti u društvu, već i po pitanju zahteva za širim uključivanjem radnika i seljaka. Tada je donesena i posebna rezolucija o isticanju važnosti revolucionarne književnosti u balkanskim zemljama. Međutim, ovakva umetnička kretanja već su i ranije bila pokrenuta na čitavom jugoslovenskom prostoru, čak i mimo ovih zahteva, pre svega zbog specifične društveno-političke situacije. Isto tako, već je tokom 1932. godine u samom SSSR-u odbačen uzak i dogmatičan program Harkovske rezolucije, sa obrazloženjem da je štetno uticala na kvalitet književnosti. Artikulisao se novi program *socijalističkog realizma* za koji se verovalo da će uneti potrebnu širinu. Videti: Zorica Stipetić, *Argumenti za revoluciju – August Cesarec*, Biblioteka „Pitanja“, (Zagreb: Centar društvenih djelatnosti saveza socijalističke omladine Hrvatske, 1982), 273, posebno fus notu 491, kao i str. 313.

kao i novim čitanjem istorije pomenutih odnosa može se zaključiti da su oni bili mnogo kompleksniji od tako jednostranog posmatranja. Za sada se može naslutiti da je grupa *Život* od Partije dobijala određenu logistiku, preuzimala određene principe rada i metode organizovanja, čiji su najvidljiviji učinci materijalizovani u legalnom preuzimanju umetničkih institucija toga vremena, te stvaranju zajedničkog *levog umetničkog fronta*.

Ne treba zaboraviti da je ovo jedan od najtežih perioda u istoriji KPJ. Nakon uvođenja januarske diktature 1929. godine, te ishitrenog oružanog komunističkog otpora, usledilo je brutalno razbijanje ilegalnih organizacija KPJ i SKOJ-a, kao i mnogih legalnih uporišta revolucionarnih radničkih i sindikalnih centrala. Prema unapred pripremljenim policijskim spiskovima, masovno su hapšeni, mučeni i ubijani svi koji su dovođeni u vezu s komunistima na teritoriji čitave Jugoslavije. Bilans stanja bio je takav da je za samo par godina članstvo u KPJ bilo desetkovano, a uže rukovodstvo primorano da pobegde u inostranstvo.¹⁷ Paralelno s krizom diktature, naročito izraženom tokom 1933. i 1934. godine, koja je pre svega pogodila radničku klasu i siromašno i srednje seljaštvo, teklo je i sporadično obnavljanje partijskih ćelija, neretko obustavljano novim policijskim provalama i čistkama. Teror je i dalje bio u porastu. Upravo su u ovom periodu odlučujuću ulogu odigrale levo orijentisane kulturno-umetničke grupe i kolektivi, te mnogobrojni izolovani pojedinci, naročito u preuzimaju i nastavljanju političkog

17 Prema podacima Crvene pomoći Jugoslavije, od januara 1929. do septembra 1932. pred Sudom za zaštitu države održano je 82 procesa samo protiv komunista, u kojima su osuđivani na višegodišnje robije koje su služili u tada zloglasnim zatvorima (Glavnjača, Lepoglava, Sremska Mitrovica, Maribor i dr.). Videti: Kolektiv autora (Rodoljub Čolaković, Pero Damjanović, Mito Hadži Vasiljev i drugi), *Pregled Istorije Saveza komunista Jugoslavije*, (Beograd: Institut za izučavanje radničkog pokreta, 1963), 169.

rada, sredstvima koja su im bila na raspolaganju – agitacijom, pisanom rečju i slikom. Ovo je trajna specifičnost jugoslovenske umetnosti tog perioda u vremenu skoro potpunog desetkovanja KPJ – preuzimanje uloge očuvanja ideološkog bloka, te širenja klasne svesti među mnogobrojnim intelektualcima, sindikatima, radnicima, omladinom. U nametnutim okolnostima,¹⁸ pitanje političkog organizovanja odnosi prevagu nad čisto umetničkim problemima.¹⁹ Kao odraz u ogledalu, realna politička situacija – potpuno oslabljena Partija, odlazak partijskog vrha u inostranstvo, frakcijska borba i sektaštvo, koreni praktičnog udaljavanja od Kominterne – transponovala se i na umetnički plan u nizu diskusija, polemika i sukoba (često *ad hominem* intoniranih), u posleratnim interpretacijama najčešće označenih kroz prizmu različitih faza „sukoba na

18 Ove specifične okolnosti u kojima se nalazi levo orijentisana jugoslovenska umetnost treba stalno imati pred očima, budući da su druge umetničke scene imale sasvim drugačije društveno-političke kontekste, od sovjetske avangarde, koja je delovala u okolnostima državnog socijalizma, potpomognuta u potpunosti državnim fondovima, do Nemačke, Francuske, Britanije i na primer Češke, u kojima je KP nesmetano i u legalnim uslovima radila, što je imalo očigledne reperkusije i na *angažovanu* umetnost.

19 Na izvestan način, ovakva situacija je upravo i omogućila heterogenost umetničkog pokreta. Kompleksnog međusobnog uticaja i prožimanja partijskog i umetničkog fronta pronalazi se u samom istorijskom trenutku. U vreme formiranja umetničkog fronta, Partija je još bila slaba i u (ponovnom) formiranju. Tih godina CK KPJ je u emigraciji i nema dovoljno uvida u sve kompleksne odnose na levici u zemlji, niti je imao uvid u različita, nijansirana pomeranja u njenom idejnom i političkom delovanju. Polemike i različite pozicije koje se među levom inteligencijom pojavljuju u prethodnom periodu, pre svega na terenu književnosti i književne kritike, i dalje nisu bile političke prirode. U tom trenutku, KPJ nema snagu da artikuliše realnu politiku niti da na direktan način zahteva ideologizaciju kulture. Stoga, iako je bilo tendencija u tom pravcu, heterogene i često suprotstavljene grupe leve inteligencije u realnosti se nisu isključivale. Zorica Stipetić, *Argumenti za revoluciju – August Cesarec*, Biblioteka „Pitanja“, (Zagreb: Centar društvenih djelatnosti saveza socijalističke omladine Hrvatske, 1982), 313–315.

levici“, sa ključnom figurom Miroslava Krleže u epicentru zbivanja.²⁰ Za razliku od aktera na književnoj levici, koji su bili direktni protagonisti pomenutih sukoba, umetnička je scena, bivajući posredno i sporadično uključivana u pomenute polemike, uspevala da prevaziđe i/ili ostavi po strani sukobe na liniji autonomije umetnosti nasuprot one *tendenciozne*, stavljajući u prvi plan pitanje političkog organizovanja.

U svojoj umetničkoj praksi, umetnici okupljeni oko grupe *Život* počinju kroz medij grafike da pronalaze teme u životnoj svakodnevnici, na obodima grada, među radnicima i radnicama, seoskim i gradskim stanovništvom, brojnom sirotinjom. Tako Mirko Kujačić u nekoliko navrata putuje na ostrvo Vis, gde u Komizi živi i radi s ribarima, o čijem teškom životu i svakodnevnici svedoči svojim grafikama (mapa *Ribari*, 1934); Đorđe Andrejević Kun odlazi u Borski rudnik, gde ilegalno uspeva da uđe u kopove i boravi među borskim rudarima, takođe prikazujući krajnje nehumane uslove u kojima su rudari živeli i radili, ali i njihovo organizovanje i borbu protiv eksploatacije; Prvoslav Pivo Karamatijević izradiće mapu linoreza pod nazivom *Zemlja*, o životu seljaka na Sandžaku,²¹ itd.

20 Za naznaku malo drugačijih interpretacija „sukoba na levici“ i posebno Krležine pozicije, od onih dominantnih u kojima se prednjači detaljna studija Stanka Lasića *Sukob na književnoj levici 1928–52*, (Zagreb: Liber, 1972), pogledati: Zorica Stipetić, *Argumenti za revoluciju – August Cesarec*, „Pitanja“, (Zagreb: Centar društvenih djelatnosti saveza socijalističke omladine Hrvatske, 1982). Budući da joj to nije bila primarna tema istraživanja, te da se *sukobom* bavila posredno, autorka ipak ulazi u polemiku s Lasićevim tezama i interpretacijama, dovodeći ih u pitanje ili ih osporavajući.

21 Značajne grafičke radove dali su Radojica Živanović Noe, Pavle Vasić, Mihailo S. Petrov, Arpad Balaž, Pivo Karamatijević, Mirko Kujačić i drugi, koji su činili jednu jedinstvenu celinu s mapama umetnika socijalnih tendencija iz drugih jugoslovenskih gradova poput mapa *Metro* (1928) i *Beton* (1930) Sergeja Glumca, *Podravski motivi* (1933) Krste Hegedušića, *Predgrade* (1933) Maksima Sedeja, *Ljudi sa Sene* (1934) Marijana Detonija, *Linorezi* (1934) Otona Postružnika, i

★ I-8, I-9: Naslovne strane časopisa *Naša stvarnost*. Strane 122–123. [Vidi ilustraciju](#)

Pored organizovanja različitih izložbi (poput *Prve grafičke izložbe*), zatim bliskoj saradnji s različitim levo orijentisanim i progresivnim novinama i časopisima (*Naša stvarnost*★, *Stožer*, *NIN*, *Žena danas*), umetnici okupljeni oko grupe *Život* počinju aktivno da se uključuju oko pitanja organizacije. Na formiranju pokreta (budućih *Bojkotaša*) radilo se vrlo pažljivo i disciplinovano, dok je svaki korak brižljivo planiran i organizovan. Namera je bila formiranje jedinstvenog umetničkog fronta za promenu proizvodnih odnosa i načina umetničke proizvodnje čiji će uticaj pokriti celu Jugoslaviju. Ta borba, koju je inicirala pre svega grupa *Život*, a podržao KPJ, materijalizovala se u nekoliko važnih događaja, od kojih su ključni: preuzimanje Udruženja likovnih umetnika, bojkot Udruženja prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić* koje je upravljalo Umetničkim paviljonom „Cvijeta Zuzorić“, mnogobrojne aktivnosti i akcije *Bojkotaša*, *Rezoluciji tridesetorice*, kao i seriji svojevrsnih *kontraizložbi* pod nazivom *Salon nezavisnih*.

Jedna od centralnih figura u posredovanju i prevođenju partijskih *direktiva* i kulturno-umetničke scene u Beogradu, u periodu o kome je reč, svakako je Veselin Masleša, koji u funkciji člana mesnog komiteta za Beograd, u tesnoj saradnji s delegatom CK Blagojem Parovićem, obavlja paralelno dvostruki politički rad – onaj legalni, kao novinar većine progresivnih i levo orijentisanih novina i časopisa, kao javni radnik koji učestvuje na različitim kulturno-umetničkim zbivanjima, najčešće na Beogradskom univerzitetu, u stalnoj komunikaciji sa članovima SKOJ-a, aktivnih kroz niz studentskih i omladinskih organizacija i pokreta, kao

drugih. Navedeno prema: Mišela Blanuša, *Socijalna grafika: između propagande i likovnog izraza*, (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2011), 11.

i ilegalni – radi na obnavljanju i povezivanju partijske delatnosti u vremenu šestojanuarske diktature. Mesni komitet za Beograd tako ponovo rukovodi partijskim ćelijama u Rakovici, fabrici šećera, na brodogradilištu, u fabrici *Zmaj*, u beogradskoj električnoj centrali i organizuje niz političkih akcija, štrajkova, demonstracija. Radi na obnavljanju partijske štamparije, piše za ilegalne partijske listove (*Proleter*, *Komunist*), direktno sudeluje u stvaranju antiratnog i antifašističkog fronta.²² Takođe, u direktnoj je saradnji s revolucionarnim studentskim pokretom, vrlo aktivnim na tadašnjem Beogradskom univerzitetu (časopis *Student*), ali i ženskim pokretom koji predvode i pokreću Cana Babović, Mitra Mitrović, Dragica Vitolović Srzentić, i mnoge druge studentkinje i radnice koje pokreću časopis *Žena danas*, u kojem su saradnici i mnogobrojni članovi i članice grupe *Život* i levog umetničkog fronta.

Direktna veza između Partije i grupe *Život* bio je slikar Josip Bepo Benković, od Partije delegiran koordinator za većinu organizacionih aktivnosti grupe *Život*. Vinko Grdan, budući predsednik Udruženja likovnih umetnika, takođe član partije, s obzirom na to da je bio već označen kao komunista, zbog čega je ranije morao da napusti Zagreb i nastani se u Užicu kao profesor gimnazije, nije bio član grupe, već samo saradnik, kako ne bi kompromitovao ostatak članstva. Oko grupe su se okupljali i na ilegalne sastanke su dolazili i profesori univerziteta, novinari, književnici, kompozitori i drugi društveno-politički radnici i radnice: Stevan Mitrović, Đorđe Jovanović, Jovan Popović, Dragica Vitolović-Srzentić, Mitra Mitrović, Olga Alkalaj, Milica Šuvaković, Milka Žicina, Mira Vučković, Fani Politeo-Vučković, Vukica Mitrović,

22 Vidi: Mitra Mitrović, *Veselin Masleša*, (Beograd: Nolit, 1964).

Radovan Zogović, Koča Popović, Dušan Matić, Vojislav Vučković, Veselin Masleša i mnogi drugi. Obično su se sastanci održavali u nekom od umetničkih ateljea, bilo Kujačića i Kuna, ili u ateljeima u Gospodar Jevremovoj ulici br. 19, gde su radili Bodnarov, Piperski, Mihailo Vukotić, Ivo Šeremet, i drugi, a ponekad i u predvorju Paviljona „Cvijeta Zuzorić“ kod domara Ljubinkovića, ili u kafani „Moskva“ te u „Gusarskom brodu“.²³

POČECI UMETNIČKOG ORGANIZOVANJA: SLUČAJ BOJKOTAŠA

Za razliku od malog broja umetnika koji nisu bili egzistencijalno ugroženi – bilo da im je materijalnu sigurnost obezbeđivalo njihovo klasno poreklo, ili pak njihova profesionalna afirmacija ulaskom u povlašćen krug institucije umetnosti sačinjen od malog broja umetničkih kolekcionara, dilera i profesionalaca – većina umetnika i studenata umetnosti u tadašnjem glavnom gradu živela je na ivici egzistencije. Nakon Prvog svetskog rata, priliv umetnika u Beograd kao glavni grad Kraljevine Jugoslavije

23 Ideju za otvaranje kafane „Gusarski brod“ dali su Mirko Kujačić i Petar Palavićini, kao pokušaj da se obezbede dodatna sredstva kako bi se poboljšali uslovi života i rada pojedinih umetnika i umetnica koji su se borili sa osnovnom egzistencijom, poput slikara Stevana Bodnarova. Iako je kafana radila samo tokom zime 1933/34, bila je značajno mesto umetničkih susreta i saradnje, a po Vjekoslavu Četkoviću i na osnovu kasnijih umetničkih svedočenja, upravo se u ovoj kafani prvi put formulisala ideja o osnivanju grupe Život. Sigurno da je ideja o iniciranju ovakvog prostora došla iz poznavanja sličnih avangardnih praksi iz inostranstva, što je još jedan argument u prilog kontinuiteta avangardnih umetničkih praksi u izmenjenim društveno-političkim okolnostima. Videti: Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, (Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu, 1991), 94–95.

raste, a samim tim i konkurencija, koju su naročito pojačale generacije umetnika školovanih kako u Beogradu tako i u inostranstvu, uglavnom u Parizu. Relativno veliki broj umetnika u odnosu na brojnost gradskog stanovništva donekle je doprineo pluralizmu umetničke scene i njenom daljem razvoju, no ipak je za posledicu imao i pojačavanje klasnih razlika, kome je u velikoj meri doprinosila i ekonomska kriza 1929. godine kao i kompleksna društveno-politička situacija. Dok se nova, no ipak malobrojna, beogradska buržoazija „iznikla na sitnom kapitalu”, koja je bila glavni kupac umetničkih dela, ubrzo zasitila, ostali, niži srednji slojevi uglavnom nisu pokazivali interes za kupovinu umetničkih predmeta. Šire interesovanje građana svelo se na posećivanje izložbi i drugih manifestacija, koje su okupljale manje-više istu publiku. Ipak, većina stanovnika, radnika, sitnih službenika, srednjoškolske omladine i studentske populacije, ostala je isključena iz umetničkih zbivanja.²⁴

U infrastrukturnom smislu, značajan doprinos razvoju i popularizaciji umetničke scene predstavljalo je iniciranje tada jedine „zvanične” umetničke institucije koja je imala svoj izložbeni prostor – Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić”, podignut na Malom Kalemegdanu 1928 – jedna filantropska inicijativa Udruženja prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*²⁵ (osnovanog 1922. godine) sa idejom podizanja paviljona koji

24 Videti: Zora Simić-Milovanović, „Beograd i borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, *Godišnjak grada Beograda*, knj. VI, (1959), 619–656.

25 Prema Zori Simić-Milovanović, u okviru ovog udruženja su tokom 1922. i 1923. godine otvorene tri sekcije: muzička, književna i sekcija za likovnu umetnost. Predstavnici prvog odbora bili su: Krista Đorđević, Đurica Đorđević, Branislav Nušić i Toma Rosandić. Pošto tada još nisu imali izgrađen paviljon, programe realizuju u različitim prostorima i institucijama, od Narodnog pozorišta, preko razni škola i univerziteta, pa do privatnih domova. Od prikupljenih priloga pomagali su materijalno najugroženije umetnike. Od 1926. godine Udruženje počinje i sa reprezentativnim izložbenim aktivnostima, inicirajući anualne godišnje

bi služio isključivo za izlaganje umetničkih radova i njihovo približavanje javnosti.²⁶ Ipak, budući da je podizanje paviljona počivalo na bankovnom zajmu, te zbog činjenice da je građen u vreme velike ekonomske krize i inflacije, samo njegovo održavanje zahtevalo je velike režijske troškove za osnovno funkcionisanje, zatim velike troškove koji su se odnosili na postavku izložbe i potreban materijal, što je većini umetnika bilo skupo i nepristupačno.²⁷

Već tokom 1934. godine izvestan broj umetnika i umetnica počinje javno da izražava nezadovoljstvo načinom na koji Paviljon funkcioniše, da bi tokom 1936. godine bio iniciran pokret protiv *Cvijete*, koji je početkom 1937. već bio dobro organizovan. U pomenutom pokretu je ključnu ulogu odigrala upravo grupa *Život*, koja je zbog ilegalnosti svog delovanja, proizašla iz bliske veze s komunističkim pokretom, ostala anonimni akter zbivanja o kojima je reč; ime grupe nije se pojavljivalo u javnosti, niti u medijskim napisima. Pojavljuju se isključivo imena pojedinaca i/ili „legalni” grupni nazivi: *Bojkotaši*, *Nezavisni* ili ponegde *realisti*. Sukob je

izložbe: jesenju – koja je predstavljala radove umetnika i umetnica iz Beograda i Srbije, i prolećnu – koja je obuhvatala radove umetnika iz čitave Jugoslavije. Iste godine pokreću Salon udruženja prijatelja umetnosti (nalazila se na mestu današnje Kolarčeve zadužbine). Od novembra 1927. do maja 1928. godine u Salonu je priređeno ukupno dvanaest izložbi, od kojih su dve bile internacionalne. Videti: Zora Simić-Milovanović, „Beograd i borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, *Godišnjak grada Beograda*, knj. VI, (1959), 619–656.

26 Tokom 1926. godine Udruženje prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić” dobilo je od Beogradske opštine zemljište na Malom Kalemegdanu u zakup kako bi na tom mestu podigao paviljon. Pored novca prikupljenog iz različitih privatnih donacija, priredbi, državne subvencije, individualnim prilozima građana i umetnika, glavna novčana osnovica bilo je zaduženje u banci. Paviljon je otvoren 23. decembra 1928. godine. Videti: Zora Simić-Milovanović, „Beograd i borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, *Godišnjak grada Beograda*, knj. VI, (1959), 619–656.

27 Zora Simić-Milovanović, „Beograd i borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, *Godišnjak grada Beograda*, knj. VI, (1959), 619–656.

započeo organizovanim bojkotom *Devete jesenje izložbe*,²⁸ otvorene u Paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ 1936. godine, nakon što je odluka o bojkotu doneta na vanrednoj skupštini Udruženja likovnih umetnika,²⁹ kojom prilikom je i tadašnji predsednik Udruženja Sreten Stojanović podneo ostavku, a na njegovo mesto je izabran Vinko Grdan, dok je za sekretara Udruženja izglasan Mirko Kujačić, obojica iz grupe *Život*. Povodom čitave situacije organizovana je vanredna godišnja skupština Udruženja likovnih umetnika 26. oktobra 1936. godine u prostorijama Paviljona. Već tu se materijalizovala klasna borba unutar vizuelne umetničke scene. Dok je bivši predsednik Udruženja Sreten Stojanović stajao na strani uprave Paviljona „Cvijete Zuzorić“, te se protivio umetničkim protestima i bojkotovanju Paviljona,³⁰ kao i izrečenim zahtevima koji su se odnosili na promenu načina upravljanja Paviljonom, većina drugih bila je na pozicijama *levog umetničkog fronta*. Preuzimanje i transformacija Udruženja likovnih umetnika dovela je do toga da ono bude

-
- 28 Pokret umetnika kasnije nazvan *Bojkotaši* počeo je, dakle, bojkotom *Devete jesenje izložbe*, koja je u Paviljonu otvorena 1936. godine. Ukupno je dvadeset sedam umetnika organizovalo bojkot, o kome su se izjasnili na vanrednoj sednici ULU-a, a koji se pre svega odnosio na monopolsku poziciju *Cvijete Zuzorić*, institucionalni elitizam, privilegovanje određenih umetnika, netransparentnost u radu, visoke cene zakupa izlagačkih prostora i propratnih troškova, itd.
- 29 Udruženje likovnih umetnika u Beogradu osnovano je 1919. godine, a nakon Drugog svetskog rata ULU preuzima vođenje i organizovanje Umetničkog paviljona „Cvijeta Zuzorić“. Udruženje likovnih umetnika i dalje postoji i još uvek predstavlja jednu od organizacija koja umetnicima obezbeđuje osnovnu socijalnu zaštitu.
- 30 Većina afirmisanih umetnika koja je pripadala grupi *Oblik* stala je na stranu Udruženja „Cvijeta Zuzorić“: Sreten Stojanović, Toma Rosandić, Borivoje Stevanović, Ljubomir Ivanović, Simeon Roksandić, Ivan Radović, Vasa Pomorišac, Zora Petrović, Miloš Golubović, Petar Lubarda, i dr. Oni pripadnici grupe *Oblik* koji su bili levo orijentisani odvojili su se i istupili iz grupe podržavajući pokret *Bojkotaša*: Ivo Šeremet, Đorđe Andrejević Kun, Anton Huter i Lazar Ličenoski. Videti: Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, (Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu 1991), 135.

organizovano uporište materijalno najugroženijih umetnica i umetnika, koji su prepoznali važnost ove borbe i koji su se većinski javno konfrontirali Udruženju prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*.

U pisanoj *Rezoluciji tridesetorice*, detaljnom analizom ekonomskog poslovanja Paviljona i samog Udruženja prijatelja umetnosti detektovali su prekarizovan ekonomski položaj umetnika i zatim istakli zahteve koji je po njima neophodno ispuniti kako bi se stanje stvari unutar pomenutih institucija promenilo u korist većine najugroženijih umetnika i umetnica.³¹ Zanimljivo je da ovde prepoznaju tri sloja/kategorije umetnika: materijalno obezbeđene, delimično obezbeđene i potpuno neobezbeđene umetnike, od kojih je ovim poslednjim umetnički razvoj „upravo sprečen”. Takav težak ekonomski položaj dovode u direktnu vezu s kvalitetom umetničkih radova:

Takvo stanje se već manifestuje na izložbama gde je prilikom mladih snaga sve slabiji, što je odraz te ekonomske uslovljenosti a nikako nedostatka talenta – dakle, kvalitet umetnosti odražava životni standard umetnika.

U slučaju „delimično obezbeđenih”,³² nužnost osnovne reprodukcije njima zapravo oduzima najviše vremena i energije, „te se sva njihova delatnost svede na održanje same te 'obezbeđenosti'”.³³ Stoga je njihova

31 Ovu *Rezoluciju* su potpisali sledeći umetnici: Ivo Šeremet, Stevan Bodnarov, Dragan Beraković, Anton Huter, Mirko Kujacić, Vera Čohadžić, Đorđe Andrejević Kun i Mihailo Tomić – koji su svi bili članovi grupe *Život*, njeni saradnici i/ili pripadnici šireg pokreta pod nazivom *Bojkotaši*.

32 U ovu kategoriju ubrajaju umetnike-nastavnike i one s takozvanih slobodnih profesija. Vidi: Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*“ (1099).

33 Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*“ (1099).

obezbeđenost samo „fizička”, dok im je „umetnički razvitak”, kao i onoj nasiromašnijoj kategoriji, ugrožen i u „ozbiljnoj opasnosti”. Iako je onoj prvoj, privilegovanoj grupi umetnika, ekonomski obezbeđenoj, materijalni uslov za umetničko razvijanje omogućen, ističu potrebu da i oni budu solidarni sa onima manje privilegovanim. I pored razlike u ekonomskoj poziciji, interes je svih umetnika, pišu *Bojkotaši*, „najviše moguće ostvarenje opšteg ekonomskog obezbeđenja umetničkog staleža”.

U *Rezoluciji* se dalje može pročitati ekonomska analiza koja Umetnički paviljon „Cvijetu Zuzorić“ prikazuje kao centralno tržište za umetnost koje za one materijalno neobezbeđene predstavlja ključni problem opstanka, budući da je nepristupačno zbog rigoroznih uslova izlaganja iako je njima najpotrebnije.

Stoga umetnici u *Rezoluciji* ističu:

Prilike pod kojima živimo i radimo uslovile su našu akciju bojkota; jedino tako bojkot treba da bude shvaćen. Znamo da je naš rad na umetnosti organski deo narodne kulture i da braneći naše životne interese branimo i umetnost i njen pravilan razvoj koji je ovakvim prilikama doveden u pitanje.

Budući da su ekonomska uslovljenost, nepristupačnost i nepovoljni izlagački uslovi ključni razlozi i neposredan povod sukoba *Bojkotaša* s „Cvijetom Zuzorić“, oni su u pomenutoj *Rezoluciji* zahtevali snižavanje cene iznajmljivanja izlagačkog prostora članovima ULU-a, tesnu saradnju sa ULU-om i njegovim Potpornim fondom, promenu organizacije u smislu veće transparentnosti, demokratičnosti i autonomije u odlučivanju.

LEVI UMETNIČKI FRONT I SALON NEZAVISNIH

Rezoluciju tridesetorice formulisali su predstavnici grupe *Život* i umetnici i umetnice kruga Jevremove ulice.³⁴ Budući da su do kraja bojkotovali Devetu jesenju izložbu organizovanu u „Cvijeti Zuzorić“ 1936. godine, odlučili su da naprave svojevrsnu kontraizložbu: Prvu izložbu Nezavisnih umetnika, otvorenu 27. novembra 1936. godine na Tehničkom fakultetu. Međutim, nesuglasice oko načina organizovanja pomenute izložbe i pitanja učešća dovela su do privremenog sukoba ove dve levo orijentisane grupe, te odbijanja grupe *Život* da dalje učestvuje u aktivnostima oko izložbe. Sukob je izbio oko pitanja organizacije levog fronta umetnosti i konkretno, mogućnosti učestvovanja na izložbi *Nezavisnih*. Dok su umetnici kruga Jevremove ulice, predvođeni Ivom Šeremetom – koji su prvi prišli grupi *Život*, tražeći od njih solidarnu podršku i saradnju u bojkotovanju *Cvijeta Zuzorić* – pokušavali da odbrane svoje (elitističke) pozicije smatrajući da izložba ne treba da obuhvati sve umetnike i umetnice voljne da podrže borbu za njihov bolji ekonomski položaj, umetnici okupljeni oko grupe *Život*, koji su bili tesno povezani s KPJ, od samog početka su insistirali da se u organizovanje i izlaganje uključi što više zainteresovanih umetnika i svih levo orijentisanih i progresivnih snaga, i da se adresira što širi spektar problema koji se odnose na umetničke proizvodne odnose i mogućnost njihove promene. Dakle, da se formira što širi *umetnički front*.³⁵

34 Grupu slikara okupljenih oko slikarskih ateljea u ulici Gospodar Jevremova br. 19 činili su: Ivo Šeremet, Mihailo Tomić, Živojin Vljajnić, Stevan Bodnarov, Svetolik Lukić, Desa Jovanović, Ante Abramović, Vera Čohadžić, Mihailo Vukotić, Šana Lukić i drugi.

35 Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*“ (1099)

Uvidom u sačuvanu arhivsku građu može se zaključiti da je ceo pokret bio prilično dinamičan i da je obilovao različitim polemikama, međusobnim kritikama i samokritikama, no uprkos svemu, ili zapravo zahvaljujući tako živim diskusijama, on se razvijao, menjao formate, prilagođavao se datoj situaciji, širio i obuhvatao sve veći broj pristalica. U prilog tome da je iz ovog sukoba dve leve frakcije izašao mnogo jači i konsolidovan govori i činjenica o transformaciji samog naziva Prve kontraizložbe;³⁶ od prvobitnog naziva *Prva nezavisna izložba*, manifestacija se zatvorila pod donekle modifikovanim nazivom, kao *Prva izložba nezavisnih umetnika*.³⁷

Dok je ovaj prvi *Salon* protekao „stihijski” i u trenutku internog sukoba unutar šireg pokreta *Bojkotaša*, već je sledeći bio pripremljen mnogo temeljnije i s punom podrškom *preuzetog* Udruženja likovnih umetnika,³⁸ koje je doprinelo u privlačenju mnogih koji su i ranije bili

36 Transformaciju naziva izložbe i vezu sa konsolidacijom pokreta prvi put primećuje Vjekoslav Četković. Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, (Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu, 1991), 144.

37 Radojica Živanović Noe, „Prva nezavisna izložba beogradskih umetnika – i njeno obraćanje u Prvu izložbu nezavisnih umetnika”, *Politika*, 11. januar 1937; Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*“ (1099), K8.

38 O ulozi novog ULU-a, sada pod direktnim uticajem KPJ, umetnik Vladeta Piperški zabeležio je sledeće: „U godini 1937. zapazio sam kao aktivni član da kroz ovo Udruženje pod uticajem nekolicine aktivnih članova komunista začlanjenih u ovom Udruženju čine se pripreme radne i organizacione da zaista ovo Udruženje postane velika politička snaga, kroz koje bi komunisti mogli delovati. Pored Kujačića, Andrejevića, pridružili su se Petar Dobrović, Ivo Šeremet, Rodom iz Bosne, koji su bili dosta buntovni i pomagali su akciju Kujačića i Kuna i drugih sa celom grupom mladih umetnika i članova ovog Udruženja. Petar Dobrović, iako stariji čovek, bio je za vreme revolucije Bele Kuna u Mađarskoj crveni komesar, a i Šeremet je bio dosta aktivan. Akcije komunista u udruženju se nastavljaju, one su vrlo dinamične i efikasne. Tako na primer komunisti u ovom Udruženju prilikom polemike preko štampe 1937–38. godine, radi izvođenja i postavljanja konjičkih figura na Zemunskom mostu osujetili su postavljanje objekta, tako da tendencija nije urodila plodom. Isti je slučaj i sa padom Uprave

njegovi članovi, ali i u priključivanju novih, tako da je, borba postala staleška.³⁹ Nakon konsolidovanja svojih snaga, pokret *Bojkotaša*, iza koga je stajala grupa *Život* u saradnji sa umetnicima kruga Jevremove ulice, predvođen transformisanim ULU-uom, vrlo brzo prerasta u *Pokret nezavisnih*. Ovaj pokret, čija je samo jedna od aktivnosti bilo organizovanje *Salona Nezavisnih*, koji se od 1936. godine održavao svake sledeće godine, sve do 1940, kada zbog početka rata nije bilo više moguće organizovati ovakve i slične aktivnosti u novim ratnim okolnostima – bavilo se i mnogim drugim pitanjima, od onih organizacionih do onih koji su se ticali pitanja *kvaliteta* umetničkih radova (pitanja sadržaja i forme). Svest o teškoći ovakve organizacije postaje značajnija kada se uzme u obzir da je veliki broj ovih protagonista, usled zabrane rada KPJ i snažne vladine antikomunističke politike, konstantno bivao privođen i hapšen, što je bila situacija koja se samo pogoršavala u godinama koje su dolazile.⁴⁰

Iniciranje ove druge izložbe *Nezavisnih* otvorilo je prostor za još ozbiljnije diskusije na temu šta jeste a šta nije *socijalna umetnost* i zbog

Udruženja na čelu sa Sretenom Stojanovićem.“ Citirano prema: Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, (Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu, 1991), 145.

39 Zora Simić-Milovanović, „Beograd i borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba“, *Godišnjak grada Beograda*, knj. VI, (1959): 646.

40 Videti fusnotu 16. O tzv. krvavom teroru tada je pisala čitava levo orijentisana svetska štampa, koja je mobilisala i organizovala proteste protiv ovako brutalnog režima vlade kralja Aleksandra. Tako je u Berlinu početkom 1930. Crvena pomoć Jugoslavije i Nemačke organizovala izložbu o nasilju u Jugoslaviji, te objavila knjigu s dokumentacijom o režimu „belog terora“. Videti: Kolektiv autora (Rodoljub Čolaković, Pero Damjanović, Mito Hadži Vasilev i drugi), *Pregled Istorije Saveza komunista Jugoslavije*, (Beograd: Institut za izučavanje radničkog pokreta, 1963), 171.

čega. S obzirom na to da je izložba bila vrlo propraćena, što zbog dobro organizovanog i povezanog pokreta koji je širokoj javnosti distribuirao poziv, zainteresovanosti medija za sam slučaj, kao i važnosti *dogadaja* na tadašnjoj lokalnoj kulturno-umetničkoj sceni, likovna kritika se sve više usmerila na razvoj teorijskog aparata kojim bi se dalje artikulirala takva *borbena* umetnost. Pitanja su se nizala: Ko (treba) da učestvuje na izložbi koja pretenduje da prvi put predstavi *socijalnu umetnost*? Da li se to pitanje tiče samo nivoa umetničkog jezika ili i proizvodnih odnosa? Koji su to drugačiji proizvodni odnosi za koje se bori novi umetnički front? Da li se on pokazuje i na nivou demokratičnosti, to jest horizontalnosti odlučivanja o tome čiji će radovi biti izloženi? Da li se time menja i *politika* izlaganja?

Dok su se „socijalne tendencije” na *Prvom Salonu* tek nazirale, u okviru *Drugog Salona Nezavisnih*, na kojem učestvuju umetnici i umetnice sa čitavog jugoslovenskog prostora, poprimile su programski i manifestni karakter.⁴¹ Izložba je održana od 23. maja do 6. juna u Inženjerskom domu, i na njoj su, pored umetnika s beogradske scene, izlagali umetnici zagrebačke scene, naročito oni vezani za rad grupe *Zemlja*, kao i umetnici iz Slovenije, slikari, vajari i grafičari. U katalogu izložbe⁴² naglašava se da je prvi put od svog osnivanja Udruženje likovnih umetnika nastupilo kao organizator umetničke izložbe, te da

41 Radovi predstavljeni na izložbi – koliko god bili heterogeni po svojim formalnim karakteristikama – sadržavali su motive kapitalističke (uglavnom gradske) proizvodnje, ali i njegove potrošnje; svakodnevice prikazane iz ugla različitih slojeva klasno obespravljenih, od radnika do onih bez posla, na ivici siromaštva i beskućnika, ali i svojevrsan kritički prikaz kapitalističke svakodnevice novog modernog (vele)grada u nastajanju, kao i kapitalistički grad potrošnje.

42 Tekst kataloga napisao je Radojica Živanović Noe.

su umetnici bojkotaši, prenoseći na ovo Udruženje svoje zahteve i dalje vođenje borbe s *Cvijetom Zuzorić* „pokazali kojim putem se mora ići u rešavanju aktuelnih staleških pitanja, koja se istovremeno i opšte kulturna pitanja sredine“. ⁴³ Istakli su još da ova izložba predstavlja manifestaciju „staleške svesti umetnika“, njihovu volju i napor za stvaranje boljih uslova za život i rad, kao i da se ovom izložbom predstavlja tendencija za ukidanjem posrednika između umetnika i publike. ⁴⁴ U nastavku pišu da su radovi upućeni narodnim masama, da žele da ih uvedu u njihova nastojanja i da im je stalo da čuju mišljenje radničke klase o svojoj umetnosti. ⁴⁵ Tako *Nezavisni* počinju samostalno da organizuju svoja predstavljanja na kojima ulaznice minimalno naplaćuju, a prikupljeni novac ulažu u zajednički solidarni fond. Ujedno, već tokom prve izložbe organizuju jednu anketu kojom pozivaju i publiku na razmišljanje o materijalnom položaju umetnika, ali i njihovom mestu u društvenoj proizvodnji.

Ovo je izložba u čijoj se realizaciji celokupan levi umetnički front solidarno angažovao, naročito grupa *Život*, koja se posle internog sukoba ponovo uključila prema politici antifašističkog fronta i osvajanja legalnih institucija. Tako je čitav tadašnji levi kulturni front bio uključen, posredno ili neposredno, legalno i/ili ilegalno, od već gore pomenutih intelektualaca, književnika, kompozitora, pa sve do radničkih i sindikalnih organizacija kao i brojnih pojednaca među radnicima i

43 Zora Simić-Milovanović, „Beograd i borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba“, *Godišnjak grada Beograda*, knj. VI, (1959): 648.

44 Ibid.

45 Vjekoslav Četković, *Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata*, (Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu, 1991), 155.

radnicama. Pokreću se svi tadašnji kanali u pozivu za izložbu koji distribuiraju i grafike sa antiratnom tematikom i tematikom građanskog rata u Španiji. Time izložba dobija izrazito politički karakter, koju je pratila i policijska intervencija.⁴⁶

Salon Nezavisnih je imao svojih šest izdanja. Poslednji, *Šesti salon Nezavisnih* organizovan je 1940. godine u osvit Drugog svetskog rata, u izmenjenom sastavu i u vreme pojačane ilegalnosti. Mnogi umetnici u ovom periodu privremeno napuštaju svoju umetničku praksu kako bi se uključili u politički rad i direktnu antifašističku borbu. Neki već nekoliko godina ranije odlaze u Španski građanski rat, dok se drugi premeštaju u Pariz kako bi rukovodili određenim partijskim zadacima. Ostali s prvim danima rata odlaze u partizane, ili pak ostaju u Beogradu na ilegalnom partijskom radu, da bi se i oni kasnije priključili narodnooslobodilačkoj borbi.

Nema podataka da je grupa *Život* pod tim imenom nastavila sa svojim radom i tokom rata.⁴⁷ Očigledno je njen istorijski zadatak bio završen. Na umetničkom planu, ova grupa je predvodila organizovanu

46 Na organizaciji izložbe i distribuciji poziva najaktivniji su bili Radovan Zogović i Jovan Popović, zatim Aleksandar Vučo, Oskar Davičo, Koča Popović, braća Merin, koji su učestvovali u povezivanju radničke i studentske omladine, ženskog pokreta, sindikata i drugih progresivnih organizacija i pojedinaca. Poput Oskara Daviča nekoliko godina ranije, koji je u Bihaću i okolini organizovao različita predavanja i kružoke za fabričke radnike i radnice, tako su sada Radovan Zogović, Mirko Kujačić i drugi, ulazili u fabričke komplekse, pričali radnicima i radnicama o *proleterskoj* umetnosti, dovodili ih na izložbu, približavali im umetnost za koju su smatrali da treba da bude *narodna*. Kao i za prethodnu izložbu, i za ovu je plakat uradio Đorđe Andrejević Kun, na kojoj je, između ostalog, stajao je tekst: *Prvi put umetnici istupaju pred javnost sa jednom velikom izložbom bez posrednika*.

47 Mišela Blanuša piše da je poslednji sastanak grupe *Život* održan 1940. godine, usled pojačanog policijskog terora, te hapšenja pojedinih članova grupe. Videti: Mišela Blanuša, *Socijalna grafika: između propagande i likovnog izraza*, (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2011), 15.

borbu koja je dovela do demokratizacije i socijalizacije umetnosti, dok je na političkom planu dala nesumnjiv doprinos antifašističkoj i antikapitalističkoj borbi, zajedno s radničkim, omladinskim i ženskim revolucionarnim pokretom predvođenim Komunističkom partijom Jugoslavije.

OD UMETNIČKOG DO POLITIČKOG ORGANIZOVANJA

Na kraju, šta nam govore pomenute epizode iz života grupe *Život*? Govore nam, bar u tragovima, o presudnoj važnosti pitanja političkog organizovanja, bar isto toliko važnog koliko je i pitanje kolektiviteta, statusa i funkcije umetnika, kao i samog umetničkog rada u odnosu na polje politike, te problema umetničke forme i sadržaja – što su sve pitanja inherentna umetnosti levice od Pariske komune do danas. Reč je o istorijski jedinstvenim momentima preklapanja umetničke i političke revolucije. U njima, kritičke umetničke prakse na autentičan način proizvode svest o nemogućnosti da se jedino i isključivo estetskim sredstvima odgovori na politička pitanja. Umetnost sama po sebi ne može da promeni postojeće društvene odnose, a naročito ne ostajući u *začaranom* (ekskluzivističkom i elitnom) krugu umetničkog sveta. Počevši od preispitivanja statusa (buržoaskog) umetnika, njegove konstruisane društvene pozicije, te samog umetničkog sistema izolovanog od društvenih zbivanja, koji je uporno negirao umetnikov realni materijalni položaj, umetnička praksa grupe *Život* vezala je svoju umetničku praksu sa *političkom*, umetnički front sa (širim) *političkim frontom*. Solidarnim okupljanjem i konstantnim proširivanjem kruga svojih saradnika i saradnica, direktnim učešćem u građenju i osnaživanju društveno-političke svesti radničke

klase i svih drugih potlačenih o sebi i sopstvenoj društvenoj poziciji, ona je učinila mnogo, uprkos različitim protivrečnostima, sukobima i mimoilaženjima. To naročito pokazuje slučaj *Bojkotaša*, koji je bio prvi u nizu primera umetničkog organizovanja koji je grupa *Život* predvodila, a nastavila stvaranjem pokreta *Nezavisnih* i njihovih *Salona*. Oni *de facto* govore o nužnosti političkog organizovanja koji će presudne učinke sagledati u nastupajućim ratnim okolnostima, u kojima mnogi od ovih protagonista nastavljaju svoje aktivnosti – kroz prosvetni, političko-informativni te kulturno-umetnički rad. Stoga je i iznimno važno govoriti o kontinuitetu političkih praksi u okviru različitih faza revolucionarne umetnosti, ne samo one ratne – u kojoj se javljaju fenomeni narodne kulture i partizanske umetnosti, već i one predratne – umetnosti o kojoj je bilo reči u ovom tekstu, a kojoj tek sledi novo čitanje i definisanje. Do tada, držimo se preciznijeg pojma *kritičkog realizma* – ne samo u perspektivi otklona od kontaminiranog pojma *socijalističkog realizma*, već i u horizontu kontinueta kritičkih umetničkih praksi koje su i danas bitan pogon u okviru savremene levice, u okviru koje se važnost pitanja političkog organizovanja tek nazire.

ILUSTRACIJE UZ TEKSTOVE



★ I-1: Scena iz filma Štrajk (Стачка) snimljenog 1925. godine u režiji Sergeja Eizenštajna.

[Povratak na tekst](#)



★ I-2: Scena iz filma
Štrajk (Стачка)
snimljenog 1925.
godine u režiji Sergeja
Ejzenštajna
[Povratak na tekst.](#)





* I-3: Koča Popović i Marko Ristić, Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1931.

[Povratak na tekst](#)

NADREALIZAM DANAS I OVDE

JANUAR 1932 — BEOGRAD
BROJ 2 — GODINA II

NA OVOM BROJU SU SARADIVALI:
Anđela BRETON, René CHAËR, René CREVEL, Salvador DALI, Paul ELIARD, Max ERNST,
Dorđe JOVANOVIĆ, Dorđe KOSTIĆ, Kola POKOVIĆ, Petar POPOVIĆ, Marko RISTIĆ, Vasa
TANGURI, Tislan TZARA, Aleksandar VUČO, Vera ŽIVANOVIĆ-ČAČAR, ŽIVANOVIĆ-NOJE.

AUTOKRITIKA

STOGODIŠNJICA HEGELOVE SMRTI:
KARL MARX — PRILOG ZA KRITIKU HE
GELOVE FILOZOFIJE PRAVA / PREGLED
ŠTAMPE ● AUTOKRITIKA NADREALIZ
MA: NADREALIZAM DANAS / O JED
NOJ IMPLICITNOJ AUTOKRITICI / NE
KOLIKO REČI POVODOM »NACRTA ZA
JEDNU FENOMENOLOGIJU IRACIONAL
NOG« ● POKUŠAJI SIMULACIJA: GRA
ĐANSKOG OPTIMIZMA / SUJEVERJA /
MAŠTANJA ● ANKETE: DA LI JE HU
MOR MORALAN STAV / SEDAM PITA
NJA O ŽELJI UPUCENIH SVIMA I SVA
KOME ● PESME I TEKSTOVI ● SNO
VI NA POSLU: IZVRNUTI SAN / SNOVI
O MENI / SIMBOLI NA JAVI ● HRONI
KA LUMBAGA ILI SLAVENSKA BINDA /
VIDNO POLJE ● SADA I OVDE: BELE
ŠKA O »KNEZU SRPSKIH PESNIKA« /
PROTIV MODERNISTIČKE KNIŽEVNO
STI / PSIHOANALIZA ILI INDIVIDUALNA
PSIHOLOGIJA / POVODOM SLUČAJA
MILANA NERANDŽIĆA / I TAKO DALJE

★ I-4: Nadrealizam
danas i ovde, br. 2,
Nadrealistička izdanja,
Beograd, januar 1932.

[Povratak na tekst](#)

VEZE ZEMLJAŠA S KPJ OD KRAJA PRVOG DO POČETKA



★ I-5: Problem umjetnosti kolektiva - slučaj Zemlja, 21.12.2016 – 21.2.2017. BAZA, Zagreb.
Foto: Srđan Kovačević.

[Povratak na tekst](#)

DRUGOG SVJETSKOG RATA





★ I-5: Problem umjetnosti kolektiva - slučaj Zemlja, 21.12.2016 – 21.2.2017. BAZA, Zagreb.
Foto: Srđan Kovačević.

[Povratak na tekst](#)



„Nezavisnost našeg likovnog izraza“, taj česte apostrofirani i kritizirani cilj zemljakog programa, znače je u osnovi s jedne strane njihov otpor pakom „precrtavanju“ stilova i motiva iz inostranstva (svopni zemljaci bili su stjepnici u Parizu) te, s druge strane – i kako u ideološkoj bazi svoga programa i niticu usjetenje kako – umjetnost mora odražavati snagu i odgovarati stvarnim vitalnim potrebama“. Njihovi radovi izak tematiziraju njihovu nepovoljnu okolinu: život na selu u svim njegovim dimenzijama – od težkog rada na polju, preko izdvajanja i nameta kao ostataka feudalnog sistema, do crkvenih procesija i sezonski posilaca – te, jednako iscrpno, životne usjete proletarijata u Zagrebu toga vremena. Suprotstavljaje ovih dvaju motivskih struja iskazuje na neodoljivost procesa koji zahvaćaju urbanu i ruralnu sredinu, ali i opredjeljenost zemljaka za materijalistički pristup društvu i pozicij umjetnosti u njemu.



NAŠA STVARNOST

SEPTEMBAR-OKTOBAR 1936

ŽIV. BALUGDŽIĆ: Borba za mir kroz modernu istoriju i danas. Dr ĐORĐE TASIĆ: Idealizam i materijalizam (istorijski) prema demokratiji. BRANISLAV NUŠIĆ: Maksim Gorki. RISTO RATKOVIĆ: Pečalbarke. RADOVAN ŽOGOVIĆ: Jedan dan na selu. Dr STEFAN ĐELINEO: Odnos rada i nadnice u svetlosti fiziologije. MATIĆ i VUČO: Dva znoja na žuru Gospode Side Protić 1932 god. DANAŠNJICA: U Španiji. (Dr. VOJISLAV VUČKOVIĆ: Utisci iz Barcelone). VESELIN MASLEŠA: Gospodarska sloga. VELIBOR GLIGORIĆ: Nivo Narodnog pozorišta u Beogradu. MILA DIMIĆ: Četvorka. JOVAN POPOVIĆ: Janko Veselinović. Dr MILOŠ SAVKOVIĆ: Bora Stanković. RAD. ŽIVANOVIĆ-NOJE: Napredna umetnosti. ĐORĐE JOVANOVIĆ: Rečito čitanje.

LJUDI — DOGAĐAJI — KNJIGE

1-2

BEOGRAD

★ I-7: Naša stvarnost, časopis za književnost, nauku, umetnost i sva društvena i kulturna pitanja, odgovorni urednik Aleksandar Vučo, Beograd, 1936-1939.
[Povratak na tekst](#)

N A Š A STVARNOST

NOVEMBAR-DECEMBAR 1936

Dr. MIHAJLO KONSTANTINOVIĆ: Kolektivni ugovori o radu. Dr. SINIŠA STANKOVIĆ: Pojam zajednice u živoj prirodi. EGON ERWIN KISCH: Ljudi u živi — živa u ljudima. Dr. VOJSLAV ARNOVLJEVIĆ: Jedan vid krize današnje medicine. BOGDAN ČIPLIĆ: Gerasim Popovič postaje kalfa. KOČA POPOVIĆ: Uloga fašizma u savremenom društvenom zbivanju. Dr. JOVAN ĐORĐEVIĆ: Sociologija vodstva u političkim strankama. MILO NIKOLIĆ: Ocevi i deca. VESELIN MASLEŠA: Gospodarska sloga (II). ILIJA KATIĆ: Pištolj-mala. NIKOLA PETROVIĆ: Sedamdesetogodišnjica omladinskog pokreta. JELENA NENADOVIĆ: Demokratizacija muzike. JOVAN POPOVIĆ: Socijalna romantika i istorijska maskerada na sceni. RAD. ŽIVANOVIĆ-NOJE: Izložba crteža manuelnih radnika. ALEKSANDAR VUČO: Mostovi. DUŠAN TIMOTIJEVIĆ: Pogovor i predgovor palestinskim nemirima. DANAŠNJICA KROZ LIČNOSTI: Largo Caballero, Léon Blum, André Gide, Rydz Smigly, Petar Živković, Gospodin A. D.

LJUDI — DOGAĐAJI — KNJIGE

3-4

BEOGRAD

★ I-8: Naša stvarnost, časopis za književnost, nauku, umetnost i sva društvena i kulturna pitanja, odgovorni urednik Aleksandar Vučo, Beograd, 1936-1939.

[Povratak na tekst](#)

10/17

6402

Druže Marko,

Na osnovu najnovijeg iskustva sa radom Pozorišta i na osnovu razgovara o pojedinim članovima pozorišta čini mi se da bi trebalo pre-
seliti pozorište iz Fekrova u Orvač. Pozorište bi se moglo sa-
stati u jednom dijelu sala Sigovičane, dalje od Komiteta, više prema
Orvaču.

Esse bi pozorište bilo ovakje, moglo bi se vještoje saradivati s drugo-
vima i po pitanju pororišnog rada i po pitanju stručnjakih članova u
samoj grupi. Čini mi se da se rad jasno pokazalo da su urugovi iz
Pozorišta radili sigurnije i uspješnije dok su bili u Bejcu, nego
sada, kada su dalje.

Izглеda da ima i nekih stvari o kojima bi morati da se obavijestis
i o kojima će se morati, vjerovatno, donijeti izvjesne odluke. Ali,
to ću uraditi posle se stvar manja ojasnai.

Ukoliko se slažeš s tim da su Pozorište preseli, molim te da me obe-
vijestis telefonom, da bih prenesao Frole, to da ne pada vederez na
Fekrova.

I drugarska pozdravom

Radovan

★ I-9: Pismo Radovana Zogoviča upućeno Marku (Aleksandru Rankoviću).
[Povratak na tekst](#)



★ I-10: Naslovna stranica lista *Naše kazalište*.

[Povratak na tekst](#)

МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ
 ДЕКРЕТНО СЪВЕЩАНИЕ ТУДСЛАВНИХ
 ОБУЧЕНИХ ЗА НАРОДНО ПРОСВЕТАВАЊЕ

Бр. 1928
 1. Маја 1943 год.
 Београд.

Предмет: сакупљање популарних
 позоришних комада.



*Свакоме се дугује да се изврши
 Једна од наших главних дужности
 је да се одржи у народу
 народна представа. Народна представа је једна од најважнијих облика народног просветног рада. Она је једна од најбољих облика народног просветног рада. Она је једна од најбољих облика народног просветног рада. Она је једна од најбољих облика народног просветног рада.*

Да би се рад аматерских позоришта, нарочито севских, могло правично развијати и оживјети, потребно је извршити избор најбољих популарних комада за представљање у најширим околностима народа. Тај избор треба обавити што пре и с највећом пажњом. При томе је веома важно јасно преставити о онема што се тиме жели постићи. Народно позориште је један од најважнијих облика народног просветног рада. Оно је једна од најбољих облика народног просветног рада. Оно је једна од најбољих облика народног просветног рада. Оно је једна од најбољих облика народног просветног рада.

При томе, на прво место долазе комади који обрађују мотиве из наше ослободилачке борбе и који су са уметничким прикључивањем за време те борбе, тражили, требало би настојати на све могуће начине (личним постоји, конкурсима, наградама и сл.) да се њихов извођење и извођење што је више интересујуће за обраду мотива из народне ослободилачке борбе у облику прелепних, спевских збирки, популарних позоришних комада.

Најважније треба водити рачуна и о техничкој извешности ових комада. Велики, тежки комади, са великим сцениским или глумичким захтевима (с много лица, с тежим улогама, са богатим декором итд.) тешко да би се могли изводити у нашим околностима, обзиром на доста примитивну извешност наших дилеманских дружина. Зато треба обратити пажњу и спевској лирици - тј. са што мање лица и сценских захтева (клизна, декорација, постав, итд.) - и нарочито комада која су својим мотивима и садржајем што ближе народу.

Особине комаде треба брзавише и читко препознати (стухити на начин), с и обилом аутора, и са називима како је и где комад досада изведен и с којим успесом. На основу приложеног материјала савезно је Министарство предугести све што је потребно за унапређење (односно стварање најбољих комада за популарна позоришта, и дељати их као помоћ федерацијама јединицама. Успех намеравамо да је у марту савезних федерација јединица да се брину ове прилике са свих народних позоришта, као и о свих просветних установа, сви они што им је потребно за правичан и успешан рад. Савезно Министарство помаће у овом раду све федерације јединица које још не располажу довољним средствима или које немају у раду.

ОПШТИ ЗАКЉУЧАЦИ - СЛОВОДА НАРОДУ
 Начелник
 Одељења за народно просветљавање,
 Драст



★ I-11: Ministarstvo prosvete DFJ, odeljenje za narodno prosvetlavanje traži da im se dostave pozorišni komadi kako bi se napravio izbor za rad diletantskih grupa. [Povratak na tekst](#)

7-624

МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ
ДИМОРФАТСКЕ ФЕДЕРАЦИЈЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ
ОДЕЉЕНЕ ЗА НАРОДНО ПРОСВЕЂИВАЊЕ

Бр. 5301
 17. октобра 1946 год.
 Београд.

УНУ
ОБРАЗЛОЖЕЊЕ
ИМПЛ.

МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ МАКЕДОНИЈЕ
ОДЕЉЕНЕ ЗА НАРОДНО ПРОСВЕЂИВАЊЕ

СКОПЈЕ

Позовено вам на вашу употребу следеће позоришне комедије:

1. В.Нунан; Хаин Доја,
2. А.Глатков; Сивара романа,
3. В.Горбатов; Како се назвали чедки,
4. " " " " " " " "
5. В.Горки; Ката,
6. Г.Карамски; Протек о котвом,
7. " " " " " " " "
8. " " " " " " " "
9. " " " " " " " "
10. " " " " " " " "

5301

8-111-43

★ I-12: Министарство просвете DFJ, odeljenje za narodno prosvetichvanje dostavlja Ministarstvu prosvete Makedonije pozorišne komade.

7-666

МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ СРБИЈЕ
Одељење за народно просвећивање

Бр. 121
 6-878 - 194 год.
 БЕОГРАД

УНУ
ОБРАЗЛОЖЕЊЕ
ИМПЛ.

МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ
 БЕОГРАД.

У прилогу вама достављају вам се позоришне комедије и рецитације и то:

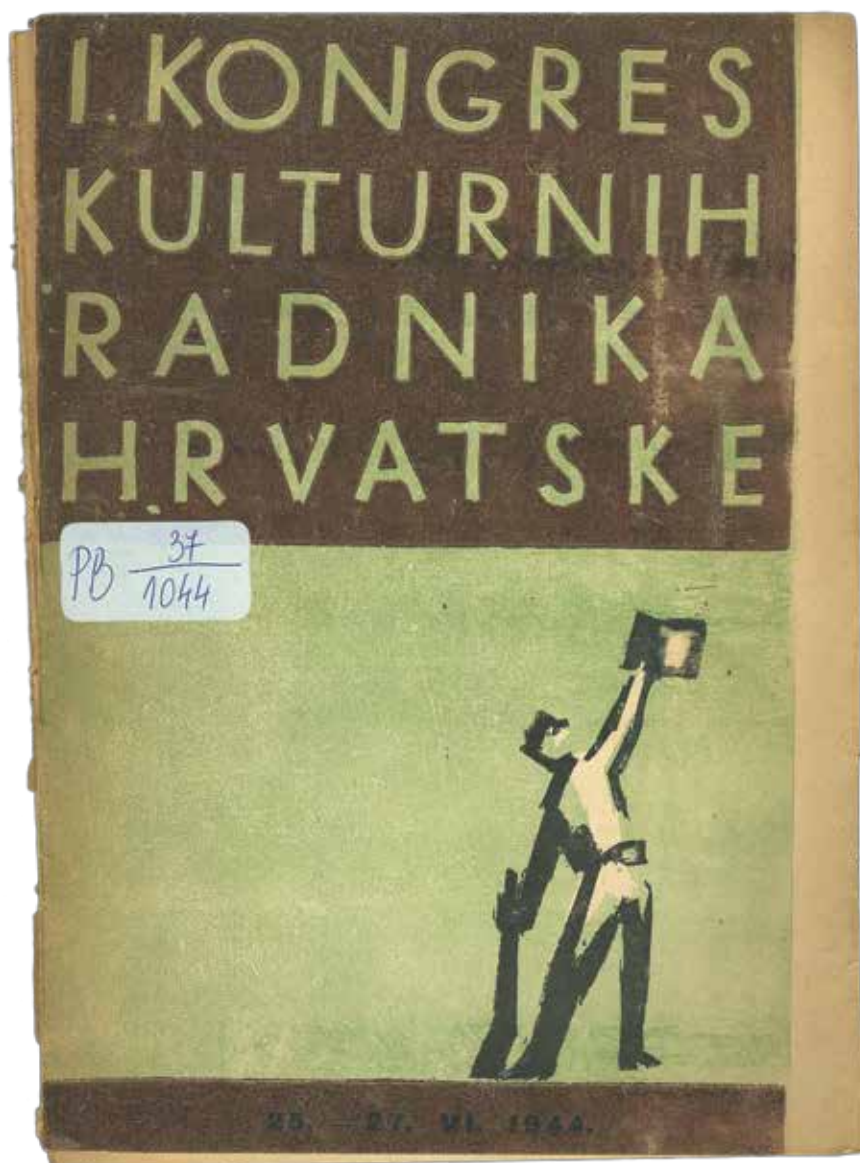
1,- Мама девојка -4 стране; 2,- сивара-8 страна; 3,- Хаин Доја-10 страна; 4,- девојка са севера-11 страна; 5,- како се назвали чедки-9 страна; 6,- Машена-34 стране; и 8 лист. са равним рецитацијама.

СМРТ ОДЛИКНУ - СЛОБОДА НАРОДУ!

Ј. Начоджич
 Одељење за народно просвећивање,
Вел. К. Урошевић

Србија
92

★ I-13: Министарство просвете DFJ, odeljenje za narodno prosvetichvanje dostavlja Ministarstvu prosvete Jugoslavije pozorišne komade.



★ I-14: Naslovna strana zbornika povodom Prvog kongresa kulturnih radnika Hrvatske, Vjesnik Jedinstvene narodno-oslobodilačke fronte Hrvatske, 1944.

[Povratak na tekst](#)

★ **KULTURNA DELATNOST NOP-a: NARODNA/ REVOLUCIONARNA/ DRŽAVOTVORNA**

Tekst pred vama nastavak je istraživanja o kulturno-umetničkoj delatnosti Narodnooslobodilačkog pokreta (NOP) i svojevrsan prolog objavljene publikacije „Lekcije o odbrani: Prilozi za analizu kulturne delanosti NOP-a“, u kojoj su predloženi pojedini aspekti razvoja kulturne delatnosti od početka ustanka 1941, pod vođstvom Komunističke partije Jugoslavije (KPJ), do kraja 1943. godine, s fokusom na period „Užičke republike“ i Drugo zasjedanja Antifašističkog veća narodnog oslobođenja Jugoslavije (AVNOJ) u Jajcu.

Logično se nameće potreba za analizom dešavanja u periodu nakon zasjedanja u Jajcu do završetka rata u maju 1945. godine. Kako se obimna kulturna delatnost NOP-a ne može sažeti u okviru dva teksta, fokusiraćemo se na neke fragmente koji su se nama tokom istraživanja učinili ključnim za razumevanje razvoja kulture NOP-a, ali i kulturne politike nakon oslobođenja. Tako ćemo se osvrnuti na kulturu u zbegovima u Italiji i Egiptu, Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske, i za kraj na kulturnu delatnost nakon oslobođenja Beograda i rad Povereništva za prosvetu Antifašističke skupštine narodnog oslobođenja Srbije (ASNOS).

Da bi navedeni događaji bili razumljiviji, kratko ćemo potcrtati neke od karakteristika kulturne aktivnosti u NOP-u, koje smo detalj-

nije analizirali u gore pomenutoj publikaciji. Prvo, kulturnu aktivnost NOP-a ne možemo posmatrati samo kao spontani čin narodnih masa u kojima se probudila želja za slobodom i stvaralaštvom. Kultura NOP-a se u velikoj meri temelji na iskustvima umetničkih grupa i kulturnih krugova koji su u predratnom periodu bili vezani za Komunističku partiju Jugoslavije, i neretko su trpeli represiju i zabranjivan im je rad.¹ Drugo, tokom dve godine sukoba kulturna delatnost NOP-a nije bila monolitna celina, s jasnim planom, programom i organizacijom. U organizacionom smislu, kulturna delatnost se sprovodi kroz različite strukture, pa tako postoje: kulturne ekipe pri partizanskim odredima, kulturna odeljenja pri Narodnooslobodilačkim odborima (NOO), pozorišne grupe, umetničke radionice/ateljei, štamparije, novinske redakcije, itd. Treće, u kulturnoj i umetničkoj produkciji NOP-a nema estetske ujednačenosti ili programskog čistunstva. Stvaralaštvo NOP-a svakako je bilo pod uticajem dešavanja na kulturno-umetničkoj sceni iz četvrte decenije XX veka, posebno onih oko sukoba na književnoj levisi, ali u prve dve godine rata u umetnosti nema dogmatskog „čistunstva“ u duhu socijalističkog realizma i harkovske linije, što će do kraja rata postati dominantni pravac. Pored profesionalnih umetnika, značajnu ulogu imaju amateri, folklor i epsko stvaralaštvo svih naroda Jugoslavije. Ovi oblici narodnog izražavanja podsticani su kao jedan od načina jačanja ideje jednakosti i jedinstva naroda. I četvrto, do kraja 1943. godine osnovna uloga kulturno-umetničkog stvaralaštva bila je da se pokret omasovi, promovise kod naroda, da se prenesu poruke rukovodstva pokreta, osnaži jedinstvo naroda Jugoslavije i da se kroz kulturnu aktivnost sprovede emancipatorska

1 Za više informacija pogledati tekstove Miklavža Komelja, Bloka i Vide Knežević.

politika pokreta. Ova poslednja odlika biće konstanta tokom celog trajanja sukoba i u prvim godina nove federativne Jugoslavije.

VOJNO-POLITIČKI KONTEKST

Prilikom analize kulturno-umetničke delatnosti i kulturne politike NOP-a u obzir moramo uzeti – i više nego kod analize kulture u mirnodopskim uslovima – društveno-politički kontekst, tj. ratno stanje tokom kojeg se ta kultura razvija i nastaje. U tom smislu se moramo osvrnuti na stanje na frontu i politiku rukovodstva pokreta i KPJ, posebno na odnos savezničkih vlada prema NOP-u.

Dva događaja iz druge polovine 1943. presudno će uticati na delovanje NOP-a: kapitulacija Italije u septembru 1943. i zasedanje AVNOJ-a u Jajcu. Nakon poraza Italije, partizanske jedinice su došle do znatnog naoružanja i do širenja slobodne teritorije. Iskrcavanjem savezničkih snaga u Italiji, te zauzimanjem jadranskih ostrva na hrvatskom primorju obezbeđena je stalna veza sa saveznicima, samim tim i mogućnost lakšeg opremanja jedinica Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije (NOVJ).² U meri u kojoj su dešavanja na italijanskom frontu uticala na vojni aspekt NOP-a, tako su odluke donesene tokom Drugog zasedanja AVNOJ-a definisale njegov politički kurs, posebno na planu izgradnje nove države i regulisanja odnosa naroda Jugoslavije na federalnim principima.

2 Pun naziv je Narodnooslobodilačka vojska i partizanski odredi Jugoslavije (NOV i POJ), korišćen je do 1. marta 1945, kada se menja u Jugoslovenska armija (JA).

Osnivanjem Komiteta narodnog oslobođenja Jugoslavije (NKOJ) i biranjem Josipa Broza Tita za njegovog prvog predsedinaka, NOP je dobio novu dimenziju. Iz partizanske vojne formacije pokret prerasta u državotvorni politički subjekt, sa svojom privremenom vladom. Informacija o osnivanju NKOJ-a upućena je svim savezničkim vladama, a vest je objavljena i u nekim od vodećih dnevnih listova.³ Usled stanja na frontu – brojnost partizanskih jedinica, akcije nakon kapitulacije Italije – saveznici se sve više okreću NOP-u kao vojnom savezniku na prostoru Jugoslavije. U decembru 1943, tokom savezničke konferencije u Teherenu, Britanija odlučuje da povuče svoje vojne misije u jedinicama Draže Mihailovića, i zahteva od izbegličke vlade Kraljevine Jugoslavije da osude Mihailovića kao saradnika okupatora. Iako je NOP dobio vojno priznanje i pomoć od saveznika, izostala je jasna politička podrška usled savezničkog odnosa prema monarhiji, na koju se i dalje gledalo kao na faktor stabilnosti i jedinstva Jugoslavije. Zbog toga su saveznici vršili pritisak da se uspostavi saradnja NOP-a i monarhije. Kako bi se obezbedila potpuna podrška i priznanje NKOJ-a kao prelazne vlade, rukovodstvo NOP-a je moralo da bude obazrivo u pogledu retorike pokreta, pre svega oko odnosa prema saveznicima (Britanija i Amerika), ali i prema monarhiji. O tome svedoči pismo Josipa Broza Tita upućeno svim rukovodstvima KPJ, u kome daje uputstva za pravilan odnos prema saveznicima u štampi:

„Trebalo strogo izbegavati sektaški odnos prema Engleskoj i Americi, koji se pojavljuje u našoj štampi, i shvatiti ozbiljno

3 Pogledati: *Hronologija narodnooslobodilačkog rata 1941-1945*, pristupljeno septembra 2017, <http://www.znaci.net/00001/53.htm>

činjenicu da mi stvaramo novu državu, čijem se položaju raznim ispadima mogu naneti ozbiljne teškoće“.⁴

CK KPJ je 30. januara zaključio „da se u borbi za međunarodno priznanje nove Jugoslavije polazi od pozicija odbrane buduće samostalne države“.⁵ Krajnji ishod borbe za političko priznanje NOP-a jeste kompromis u vidu sporazuma Tito–Subašić, postignut na Visu 16. juna 1944.⁶

ZBEG U ITALIJI I EGIPTU

Tokom zime 1943/44, nemačke snage sprovode ofanzivu⁷ s ciljem preuzimanja teritorija koje su jedinice NOVJ oslobodile nakon kapitulacije Italije. Jedan od ishoda ofanzive bilo je povlačenje naroda i vojske na jadranska ostrva, a zatim organizovanje zbegova u Italiji i Egiptu uz pomoć savezničkih snaga. Izbeglice su prvo premeštene u Bari, odakle su upućivane u nekoliko kampova u Italiji. U mestu Monopoli smeštene su mornarička baza NOVJ i štamparija. Zbog loših životnih uslova u zbegu, sa saveznicima je 13. januara 1944. postignut sporazum da se veći deo

4 *Dokumenti centralnih organa KPJ, NOR i revolucija: (1941-1945)*, Knj. 15, priredio Milovan Dželebdžić, (Beograd: Izdavački centar Komunist, 1986), 170-171.

5 *Hronologija narodnooslobodilačkog rata 1941-1945*, 30. januar 1944. str. 647, pristupljeno septembra 2017, <http://www.znaci.net/00001/53.htm>,

6 Sporazum se sastojao od četiri tačke, od kojih su najvažnije: da kraljevska vlada mora biti sačinjena od članova koji se nisu kompromitovali u borbi protiv NOP-a, da je dužnost vlade da pruža pomoć NOVJ, da će kraljevska vlada pozvati sve snage u zemlji da se ujedine sa NOVJ u jedinstven front, te da NKOKJ neće pokretati pitanje državnog uređenja i monorhije za vreme trajanja rata.

7 Šesta neprijateljska ofanziva

izbeglica premesti u Egipat i da se zbeg organizuje u pet kampova – tri u El Šatu u blizini Sueckog kanala, po jedan u El Katatbi i Tulubatu.

U „Izveštaju o prebacivanju, organizovanju i političkom stanju zbjega iz Dalmacije u Italiju i Egipat“ Oblasnog NOO Dalmacije od 27. februara 1944, koji je upućen Izvršnom odboru ZAVNOH-a, daje se detaljan opis situacije na terenu i navodi se da je „prihvatna tačka za sav zbjeg i polazna tačka za Italiju bio Vis. Odatle je započelo prebacivanje zadnjih dana (27.12) decembra 1943, i do sredine februara prošlo je preko 15.000 ljudi...“.⁸ U izvorima se navode različite brojke, ali je do juna 1944. prevezeno 35.000–39.000 izbeglica. Odgovornost za zbeg bila je na Oblasnom NOO Dalmacije, koji je formirao Centralni odbor zbjega (COZ) za unutrašnje organizovanje zbjega i rešavanje svih pitanja sa saveznicima.⁹ Iako je zbeg u Italiji boravio „tek“ dva meseca, u izveštaju se već daje opis kulturnih aktivnosti u kome se navodi da je Kazališna grupa zbjega dala priredbu 22. januara 1944. u Monopoliju, gde se nalazila baza mornarice NOVJ. U izveštaj je uključen i program priredbe, koji se sastojao od šesnaest tačaka od kojih su prve tri tačke bile: 1. „Hej, Sloveni“, 2. Engleska himna, 3. Američka himna – što upućuje na pretpostavku da je takav kulturni program trebalo da ima državnotvornu svrhu.

Kulturni život u zbegu imao je sve aspekte kulturno-prosvetnog delovanja NOP-a na oslobođenim teritorijama u zemlji. Oblasni NOO Dalmacije je (najverovatnije) novembra 1944. uputio još jedan izveštaj „O brizi za izbjeglice“, u kome se daje i detaljan opis kulturno-prosvetnog rada, koji je obuhvatao rad škola, izlaženje štampe i organizovanje

8 Arhiv Jugoslavije, Dokumenti centralnih, pokrajinskih komiteta i nižih organa KPJ i SKOJ-a, 792, Hrvatska II/410.

9 Ibid.

priredbi.¹⁰ Navodi se da je osnovano pet kazališnih grupa, od kojih svaka ima svoj pevački zbor, dva dečja pevačka zbora i dečji balet. U izveštaju se ističe rad pevačkog zbora „COZ“, kojim je rukovodio Josip Hatze.¹¹ Ovaj hor je dva puta gostovao u Kairu, o čemu je pisala i lokalna štampa, a nastup je zabeležen i na gramofonskoj ploči i filmu.

U Arhivu Jugoslavije nalazi se pismo¹² od 13. aprila 1944. upućeno Milentiju Popoviću, u kome su iznešene kritike na račun kulturnih priredbi u zbegu i dati predlozi za njihovo unapređenje kako bi postale „ogledalo čitavog našeg kulturnog napora, naše političke linije“. U kritici koja je iznešena u dogovoru s Markom¹³ (kako je navedeno na početku pisma), može se iščitati linija koja je zastupana u predratnom sukobu s pečatovcima, te sve jasnije stremljenje rukovodstva KPJ da se kulturno-umetnička delatnost NOP-a razvija u pravcu socijalističkog realizma. Usled vojnih i političkih okolnosti velika pažnja se pridaje odnosu prema saveznicima, posebno na koji se način i kakvim kulturnim sadržajem reprezentuje kultura pokreta. Prenosimo neke delove pisma:

„Programi naših tamošnjih priredbi su siromašni i jednolični. Ne iskorišćuje se ni ono nekoliko boljih stvari koje su nastale u našoj narodnooslobodilačkoj borbi. Tako naš narodnooslobodilački pokret

10 „U prvom logoru u El Shattu već je osnovana narodna čitaonica, a u planu je osnivanje takvih čitaonica u svim rejonima. Rade osnovne i srednje škole, ima 113 odeljenja, osnovnih škola sa 113 nastavnika, koje pohađa 4.500 đaka. [...] U zbjegu rade i srednje škole sa ukupno 17 odeljenja i 504 djaka.[...] Postavljen je zadatak da nijedan izbjeglica se ne vrati u domovinu nepismen...“, Arhiv Jugoslavije, Dokumenti centralnih, pokrajinskih komiteta i nižih organa KPJ I SKOJ-a, 792, Hrvatska II/417.

11 Član Kazališta narodnog oslobođenja (KNO).

12 Pismo nije potpisano.

13 Pseudonim Aleksandara Rankovića.

izgleda kulturno siromašniji nego što u stvari jeste. Sem toga, ne koristi se naše kulturno nasleđe, pa našim mlađim i neiskusnijim drugovima i našim saveznicima i prijateljima može da izgleda da naši preci nisu ostavili ništa i da naša oslobodilačka borba nije organski nastavak najboljih djela i nastojanja svih naših naroda i mnogih naših pokoljenja.

„Mi u inostranstvu treba da pokažemo sve kulturno bogatstvo naših naroda. Uz to, i prije svega, treba da pokažemo naš pravilan odnos prema našem kulturnom nasleđu. Našu sposobnost da izdvajamo najdragocjenija zrna našeg kulturnog bogatstva, da ih čuvamo i razvijamo dalje. To praktično znači da treba da dođete do djela Njegoša, Đure Jakšića, Zmaja, Sterije, Nušića, Kranjčevića, Nazora, Prešerna, Cankara. Mokranjaca itd. Vi tome morate posvetiti svu pažnju, a mi ćemo takođe gledati da vam pomognemo. Nešto malo materijala poslaćemo vam i ovog puta.“¹⁴

Od početka ustanka KPJ je pokret gradila na politici jednakosti naroda Jugoslavije, što je svoje uobličenje dobilo nakon Drugog zasedanja AVNOJ-a, kada je doneta odluka o izgradnji nove države na demokratskim principima kao federacije ravnopravnih naroda. Gore navedeni citat treba posmatrati i iz tog ugla, bilo je važno predstaviti NOP kao garanta jedinstva i stabilnosti Jugoslavije i dostojnog reprezentanta kulturnog nasleđa jugoslovenskih naroda, posebno ako uzmemo u obzir komplikovane odnose sa saveznicima i otvoreno pitanje monarhije. U pismu se dodatno precizira: „Veliki broj ta-

14 Arhiv Jugoslavije, Dokumenti centralnih, pokrajinskih komiteta i nižih organa KPJ I SKOJ-a, 792, CK KPJ 1944/140, 245-246.

čaka uzima se iz dalmatinske narodne ili umjetničke književnosti i muzike. To je nepravilno. Na našim kulturnim priredbama treba davati djela svih naših naroda“. Kultura postaje sredstvo NOP-a za jačanje političke pozicije, kroz potenciranje raznovrsnosti, narodne kulture i stvaralaštva, u prvi plan se stavlja „narodno oslobođenje“, dok je socijalna dimenzija pokreta i klasna borba, stavljena u drugi plan. Bilo je važno da saveznici ne povuku svoju podršku usled straha od nove socijalističke revolucije i širenja uticaja SSSR-a, čime bi u Jugoslaviji možda imali „grčki scenario“.

Zanimljiv je osvrt na priredbu u Monopoliju: „[...] na programu je osam naših tačaka, a četiri anglo-američke. Proporcija je za nas vrlo mala [...] na tom programu su bile četiri anglo-američke tačke, a samo jedna sovjetska; pjevana je engleska i američka himna, a sovjetska nije [...] savezničke himne treba pjevati samo na priredbama povodom državnih praznika i međusavezničkih manifestacija [...]“. Priredbe su bile pogodne za potvrđivanje prijateljskih odnosa prema saveznicima, ali očigledno da je bilo potrebno voditi računa o jednakoj zastupljenosti. Pored toga, skretanjem pažnje na izvođenje himni kao neadekvatnih za tu vrstu ceremonije implicira se da je rukovodstvo NOP-a s pažnjom vodilo računa da se odnosi sa saveznicima održavaju na državnom nivou uz uvažavanje rukovodstva NOP-a kao najvišeg državnog vrha.

PROFESIONALNA KULTURA U ZBEGU

Kazalište narodnog oslobođenja je nakon desanta na Drvar premešteno prvo na Vis, a zatim je sredinom 1944. prešlo u Italiju, gde je organizovana turneja u okviru koje su održali predstave u mestima Gravina,

Taranto, Bari, Trani.¹⁵ Kazalište je nakon Drugog zasedanja AVNOJ-a ostalo u okolini Bosanskog Petrovca, odakle je premešteno u blizinu Drvara, kako bi se ostvarila veća saradnja rukovodstva NOP-a i pozorišta u pogledu rada i unutrašnjih odnosa.¹⁶ U samom radu KNO bilo je određenih problema, koji su bili predmet kritike rukovodstva KPJ. Radovan Zogović¹⁷ je 5. aprila 1944. uputio pismo Aleksandru Rankoviću^{*} u kome iznosi probleme oko političkog nesnalaženja rukovodstva i navodi da je izvedena priredba imala „lijevih zastranjivanja, ili bolje lijevih jednostranosti“. U istom pismu se kaže: „I naša pozorišna grupa boluje od onog od čega boluju mnoge slične institucije: krupne stvari (gluma, balet, itd.) idu dobro, ali sitne stvari od kojih se puni uspjeh krupnih nismo uspjeli da pravilno riješimo“. ¹⁸ Nakon povlačenja na Vis, kazalište je ponovo imalo prilike da nastavi da se razvija u profesionalno pozorište. Obnavlja se list *Naše kazalište*,^{*} i na Visu izlazi dvobroj za avgust i septembar 1944. U samom listu se, pored različitih

^{*} I-9: Pismo Radovana Zogovića upućeno Aleksandru Rankoviću. Strana 124.

Vidi ilustraciju

^{*} I-10: Naslovna strana lista *Naše kazalište*. Strana 125. Vidi ilustraciju

-
- 15 Dolores Ivanuša, *Likovna kolonija Monopoli-Cozzana 1944.*, (Zagreb: HPM, 2002), 20.
- 16 Pismo Radovana Zogovića upućeno Aleksandru Rankoviću, Arhiv Jugoslavije, Dokumenti centralnih, pokrajinskih komiteta i nižih organa KPJ I SKOJ-a, 792, CK KPJ 1944/175, 54.
- 17 Radovan Zogović je tokom 1944. bio član propagandnog odeljenja Vrhovnog štaba NOV i POJ. Tokom „sukoba na književnoj levisi“ bio je među najistaknutijim kritičarima Pečata, kao istaknuti pobornik socijalističkog realizma i harkovskog dogmatskog pravca. Njegova kritika bila je usmerena posebno na Marka Ristića, ali vodio je polemike i sa Miroslavom Krležom. Zogović će i tokom NOB-a zastupati ovu liniju i nastaviti da kritikuje pojedine protagoniste „Sukoba“ i pobornike Krležine linije. Od 1945. biće član Agitpropa CK KPJ zadužen za kulturu, i na toj poziciji će ostati do 1948. i rezolucije Informbiroa.
- 18 Pismo Radovana Zogovića upućeno Aleksandru Rankoviću, Arhiv Jugoslavije, Dokumenti centralnih, pokrajinskih komiteta i nižih organa KPJ I SKOJ-a, 792, CK KPJ 1944/518, 353-354. objavljeno u: *Dokumenti centralnih organa KPJ, NOR i revolucija: (1941-1945)*, Knj. 16, priredio Milovan Dželebdžić, (Beograd: Izdavački centar Komunist, 1986), 535-537.

tehničkih uputstava za rad kazališta, objavljuje i kritika predratne Glumačke škole Narodnog pozorišta u Beogradu, u kojoj se upravi pozorišta zamera da je organizovanjem škole želela da smanji izdatke pozorišta, pošto su učenici imali obavezu da besplatno statiraju.¹⁹

Pored glumaca, u zbegu se našlo dosta likovnih umetnika, što se spominje i u već navedenom izveštaju NOO Dalmacije. Dolores Ivanuša navodi da je prva organizovana grupa likovnih umetnika krenula u Italiju iz Komize 6. januara 1944. teretnim brodom „Makarska“.²⁰ Prema nekim navodima, njihov odlazak u Italiju naredio je VŠ NOVJ. Umetnici su iz Barija premešteni prvo u Tutturano, a zatim smešteni u Monopoli na jadranskoj obali, gde su za njih iznajmljene dve zgrade. Ateljeu su se nakratko pridružili Đorđe Andrejević Kun, Pivo Karamatijević i Avgustinčić.²¹ Ovoj grupi umetnika takođe su poverene na čuvanje crkvene dragocenosti iz Hvara, koje su uoči nemačkog zauzimanja ostrva premeštene u Italiju. Za te potrebe sačinjena je stručna komisija u kojoj su se našli Avgustinčić i Tiljak.²² U već spomenutom pismu Miletinju Popoviću, autor se osvrnuo i na rad ove grupe umetnika:

„... pričali su nam drugovi da naši umjetnici, koji se sada tamo nalaze, pripremaju izložbu kojom bi htjeli da reprezentuju čitav naš likovni život. Mislim da bi trebalo izbjeći izložbu kojoj bi se dao takav značaj, pogotovu što tamo nisu svi i nisu najbolji naši umjetnici. Uz to, neki od drugova tamo imaju, i teoretski i

19 *Naše kazalište: list Kazališta narodnog oslobođenja*, (Vis, 1944).

20 U grupi su bili Đuro Tiljak, Marjan Detoni, Oton Postružnik, Berta Draganić i drugi.

21 Dolores Ivanuša, (2002).

22 Arhiv Jugoslavije, Dokumenti centralnih, pokrajinskih komiteta i nižih organa KPJ i SKOJ-a, 792, HR II/411.

praktično, nejasne pojmove o umjetnosti, o tzv. čistoj umjetnosti, o značaju organizacije umjetničkog rada itd. [...] Ja mislim da se možeš osloniti na Detonija, iako je on, kao umjetnik, u jednoj prilično teškoj – ideloško-likovnoj – krizi [...].²³

KONGRES U TOPUSKU

Tokom proleća i leta 1944. godine, Topusko je bio centar slobodne teritorije u Hrvatskoj. Tamo je premeštena većina institucija vezanih za Zemaljsko antifašističko veće narodnog oslobođenja Hrvatske (ZAVNOH), uključujući i Odeljenje za informacije ZAVNOH-a, zaduženo za rukovođenje kulturnim i propagandnim aktivnostima. Organizaciona struktura ZAVNOH-a na polju kulture bila je organizovana po ugledu na AVNOJ i na osnovu odluka njegovog Predsedništva. Uputstva o kulturno-prosvetnom radu, koje je izdao Inicijativni odbor ZAVNOH-a, temelje se na uputstvima koje je sastavio Veselin Masleša u januaru 1943, kao član Izvršnog veća AVNOJ-a.²⁴

Tako je pri ZAVNOH-u osnovana Centralna kazališna grupa, po uzoru na KNO, postojala je i inicijativa za osnivanje Telegrafске agencije Hrvatske (TAH), ali je to onemogućilo predsedništvo AVNOJ-a jer je postojao Tanjug kao centralna novinska agencija. U Petrovoj gori je 1944. organizovana dotad najveća štamparija NOP-a, koja se nalazila u selu Mrčaj i u kojoj je radilo preko 60 ljudi.²⁵ Štamparija

23 Vidi fusnotu 14.

24 Više u *Lekcije o odbrani: Prilozi za kulturnu delatnost NOP-a*, (2016), 110-111.

25 Božidar Novak, „Štamparija u Mračaju s posebnim osvrtom na Vjesnik,“ u *Sim-*

je bila zadužena i za izdavanje „Vjesnika“, organa Jedinstvene Narodnooslobodilačke fronte Hrvatske. U sklopu Odeljenja za informacije osniva se i scenska grupa iz koje nastaje likovna grupa, koja će kao jedan od zadataka imati ukrašavanje dvorane za Treće zasjedanje ZAVNOH-a u Topusku, 8. i 9. maja 1944.

Nepuna dva meseca nakon zasjedanja ZAVNOH-a, od 25. do 27. juna, u Topusku je organizovan Prvi kongres kulturnih radnika Hrvatske.²⁶ Kongres je okupio umetnike i kulturne radnike iz svih oblasti stvaralaštva. Pored umetnika iz Hrvatske prisustvovali su delegati iz Dalmacije i Istre, kao i predstavnici iz Srbije, Slovenije, Crne Gore, Italije i savezničke misije. Kongres je započeo svečanim programom u kome je učestvovala Centralna kazališna grupa, organizovana izložba likovnih umetnika i izložba fotografija, izvedene su muzičke tačke i recitacije, izabrano počasno predsedništvo.^{*} Tokom skupa je usvojen predlog za osnivanje Kluba kulturnih radnika Hrvatske, koji je po opisanim zadacima trebalo da ima ulogu organizacionog i regulativnog tela za kulturnu delatnost.²⁷

Sačuvane su stenografske beleške s kongresa i održani referati, osim referata Zlatka Price „O likovnoj umetnosti“.²⁸ Pregledom ovih

★ I-14: Zbornik povodom Prvog kongresa kulturnih radnika Hrvatske. Strana 128.
Vidi ilustraciju

pozij o Petrovoj gori u povodu 25-godišnjice III zasjedanja ZAVNOH-a, (Zagreb: JAZU, 1972), 481-495.

- 26 Kongresu su prethodili slični skupovi, kongres umetnika u Sloveniji 1942. i Konferencija kulturnih radnika na Hvaru. U izvorima se pominje inicijativa Moše Pijadea da se u vreme „Bihačke republike“ organizuje Kongres kulturnih radnika Jugoslavije. Do tog okupljanja nije došlo do završetka rata.
- 27 Referati i stenogram diskusija objavljeni su u *Kultura hrvatskog antifašizma*, Drago Roksandić i Vlatka Filipčić Magilec, (Zagreb: Zagrebačka naklada, 2016).
- 28 *Kultura hrvatskog antifašizma*, Drago Roksandić i Vlatka Filipčić Magilec, (Zagreb: Zagrebačka naklada, 2016).

dokumenata primećuje se tendencija da se umetnicima stavi u zadatak da se povežu s narodom, da aktivno sudeluju u narodnoj borbi i da umetničko stvaralaštvo bude jače povezano sa stvarnim zbivanjima. Kao glavna tema u umetnosti nameće se oslobodilačka borba, koja se uzima kao *stvarnost* koju stvara narod. Otuda samo narodna umetnost koja prikazuje stvarnost (NOB) može biti povezana s težnjama naroda, a izvan tih težnji ne može biti umetnosti [književnosti].²⁹ Ova tendencioznost postaje sve izraženija među umetnicima i kulturnim radnicima, posebno nakon oslobođenja Beograda, kad su se stekli uslovi za sistemske promene u kulturi.

U publikaciji objavljenoj 2016. ukazali smo na politiku KPJ da pridobije sve značajnije kulturne radnike i dovede ih na slobodnu teritoriju. Josip Broz Tito je izrazio potrebu da se iz Zagreba dovedu Autun Augustinčić i Miroslav Krleža.³⁰ Augustinčić se pridružio partizanima 1943, dok se Krleža držao po strani do kraja rata. Pre kongresa u Topuskom, Krleži je pisao Mladen Iveković: „Dragi Miroslave! Siguran sam da si doznao o kongresu kulturnih i drugih javnih radnika, što namjerava(mo) održati u našem oslobođenom području u Hrvatskoj. Ti se do danas nisi odazvao našem pozivu, iako smo to učinili usmeno i pismeno nekoliko puta. Ja sam ti pred gotovo dvije godine pisao u Zagreb pozivajući te da dođeš kod nas.“³¹

29 Deo izjave druga Gereškovića, preuzet iz stenografskih beleški debate o referatima s Kongresa kulturnih radnika. Vidi fusnotu 27, 275.

30 Slobodan Nešović i Branko Petranović ured. *AVNOJ i revolucija* (Beograd: Narodna knjiga, 1983), 259.

31 *Kultura hrvatskog antifašizma*, 179.

U nastavku pisma Iveković izražava razumevanje za Krležinu neodlučnost, verovatno misleći na Krležin stav prema KPJ i događaje oko sukoba na književnoj levlci. Isto tako ga upozorava da malo ko ima tako blag stav prema njegovom dosadašnjem otkazivanju dolaska u partizane. Tako je tokom diskusije na konferenciji Joža Horvat³² jasno osudio držanje Miroslava Krleže. U historiografiji se o odsustvu Krleže piše s dozom žaljenja, i pretpostavlja se da bi njegovo prisustvo doprinelo boljem radu kongresa. Teško se sada može izneti objektivan sud o tim događajima, ali stičemo utisak da su dosadašnja pisanja o Topusku bila pod uticajem sukoba KPJ i Informbiroa 1948. i pobjede Krležine linije „autonomije umetnosti“ nad dogmatskim socijalističkim realizmom 1952. tokom Kongresa jugoslovenskih pisaca.

BEOGRAD

Oslobođenje Beograda 20. oktobra 1944. bilo je od velikog strateškog i političkog značaja za rukovodstvo NOP-a, time su i na simboličkom nivou stečeni uslovi za finalnu fazu sprovođenja ideje osnivanja Demokratske Federativne Jugoslavije (DFJ). Nakon uspešne vojne operacije, najvažnije je bilo normalizovati život u razorenom gradu, krenuti u obnovu, zbrinjavanje ljudi, itd. Do oslobođenja Beograda, NOP je u velikoj meri već imao izgrađenu strukturu vlasti i načine upravljanja, pre svega kroz organizaciju NOO i zemaljskih veća. Ubrzo po oslobođenju Beograda, 18. novembra, zaseda Antifašistička skupština

32 Pre rata jedan od istaknutih Krležinih pristalica.

narodnog oslobođenja Srbije (ASNOS), koja izglasava izbor Povereništva pri Predsedništvu ASNOS-a.³³

Na mesto poverenice za prosvetu izabrana je Mitra Mitrović-Đilas. Rad povereništva definisan je „Pravilnikom Povereništva za prosvetu NKOJ“ od 13. maja 1944. i obuhvatao je tri oblasti: opštenarodno prosvjećivanje, školsko prosvjećivanje, kulturnu delatnost (književnost, umetnost, nauka).³⁴ Iako ovakvo spajanje kulturnih i prosvetnih aktivnosti nije novina proistekla iz NOP-a, ono svakako jeste kontinuitet kulturne delatnosti pokreta, koja kulturu i obrazovanje posmatra kao jednu neraskidivu delatnost čiji je krajnji cilj emancipacija narodnih masa. Aktivnosti prosvetnog povereništva odvijale su se u pravcu očuvanja i reorganizacije državnih institucija kulture, osnivanja i jačanja profesionalnih umetničkih udruženja i osnivanja novih institucija zaduženih za politiku narodnog prosvćenja.

Da bi se stekao utisak o pažnji koja se poklanjala kulturi, dovoljno je pregledati listove *Politika* i *Borba*, koji u to vreme izlaze u tek oslobođenom Beogradu. U njima se redovno izveštava o kulturnim dešavanjima (programu pozorišta, bioskopa, osnivanju novih udruženja, reformisanju institucija), a objavljuju se i pozorišne i književne kritike. U fondu

33 *Politika*, 20. novembar 1944.

34 Ovim pravilnikom je predviđeno da odeljenje za prosvetu pri Zemaljskom veću ima četiri odeljaka: za opštenarodno prosvjećivanje – koji vodi brigu o analfabet-skim tečajevima, narodne univerzitete, priredbe i popularnu štampu; za škole – koji se brine za osnovne škole, sve ostale škole, srednjoškolske tečajeve, snabdevanje škola, tečajeve za nastavnike, nastavni plan i program; za kulturu – koji narodu pruža književna dela, umetnička i naučna, podstiče kulturnu inicijativu u narodu, organizira domove kulture, organizira književnike, umetnike i naučnike; za prosvetnu administraciju i personal – koji vodi podatke o školama, tečajevima i polaznicima, nastavnicima i ostalom prosvetnom kadru. Arhiv Jugoslavije, Dokumenti centralnih, pokrajinskih komiteta i nižih organa KPJ I SKOJ-a, 792, NKOJ 1944/27.

Ministarstva narodne republike Srbije: odeljenja za nauku, kulturu i umetnost – u Arhivu Srbije – nalaze se dokumenta iz perioda 1945/46. koja svedoče o brojnim aktivnostima vezanim za regulisanje kulture.³⁵

U *Politici* je 2. novembra 1944. objavljen poziv za Prvu skupštinu Udruženja likovnih umetnika Srbije (ULUS), sa spiskom pozvanih umetnika. Skupština je održana 3. novembra 1944. u prostorijama Novinskog doma,³⁶ i na njoj je za predsednika izabran Sreten Stojanović, a za sekretara udruženja Đorđe Andrejević Kun. Iako se u tadašnjoj štampi ovi događaji opisuju kao revolucionarni i značajni za umetnike, moramo napomenuti da je Udruženje likovnih umetnika (ULU) postojalo i pre rata. Promene u kadrovskom smislu su minimalne, zanimljiv je izbor Sretena Stojanovića za predsednika udruženja, mada je on 1936. praktično smenjen od levo orijentisanih umetnika tokom slučaja *Bojkotaša i Salona nezavisnih*.³⁷ U svom prvom obraćanju na početku skupštine, Kun je između ostalog rekao:

„Novo udruženje ne sme ostati izdvojeno od opšteg narodnog pokreta, kao ni od života čitavog našeg naroda“.³⁸

35 Građa je obimna, ali može se podeliti na nekoliko segmenata: detaljni sreski izveštaji o školskim i kulturnim institucijama (broj biblioteka, knjiga, analfabet-skih tečajeva, kurseva, pozorišta. Za pozorišta se dostavljaju spiskovi zaposlenih, repertoar i troškovi); osposobljavanje visokih škola, planiranje fakulteta i akademija, osnivanje fiharmonija, na Titovu inicijativu, obnova Umetničkog muzeja (današnji Narodni muzej) i prikupljanje kolekcije od zaplenjenih, ali i otkupljenih umetničkih dela. Posebna pažnja se posvećuje Narodnoj biblioteci, kako bi se što pre obnovila. Imenuju se novi rukovodioci na sve rukovodeće funkcije, a otpuštaju se oni koji su saradivali s prethodnom vlašću i okupatorima. Povereništvu svaka ustanova kulture šalje po dve besplatne trajne ulaznice kako bi zaposleni u povereništvu mogli da prisustvuju programima.

36 Frankoponova 28, sadašnja Resavska.

37 O ovim događajima pisala je Vida Knežević.

38 *Politika*, 2. novembar 1944.

Ova vrsta retorike potvrda je nastavka predratnih stremljenja umetnika okupljenih oko grupe *Život i Zemlja*. Gotovo indentične izjave mogle su se čuti na Kongresu u Topusku, i one su vrlo jasan indikator o pravcu razvoja umetničke scene u duhu socijalističkog realizma.³⁹ U nastavku obraćanja Kun ističe da umetnik „treba da bude ne samo slikar-profesionalac nego i borac, i da svojim delima doprinese današnjoj borbi protiv fašizma“. Programski je udruženje bilo dosta aktivno u prvim mesecima nakon oslobođenja, već 24. decembra 1944. organizovana je izložba u korist ranjenih boraca, a 25. marta 1945. priređena je „Komemorativna izložba umetnika palih u narodnooslobodilačkom ratu“. Kancelarija ULUS-a je u januaru 1945. premeštena u Umetnički paviljon na Kalemegdanu, što je u tom momentu verovatno bio najznačajniji uspeh za udruženje, ukoliko uzmemo u obzir dešavanja oko Paviljona s kraja tridesetih godina. Može se reći da su likovni umetnici ubrzo nakon oslobođenja Beograda ispunili svoje zahteve istaknute tokom bojkota „Cvijete Zuzorić“ i organizovanja „Salona nezavisnih“.

Pored ULUS-a, osnivaju se i druga profesionalna udruženja i odbori, koji u svojim prvim programima ističu: brigu o socijalnom i društvenom statusu umetnika, promovisanje i negovanje tekovina NOB-a, te priključivanje borbi svojim sredstvima.⁴⁰ U pogledu socijalne zaštite bilo je dosta uspeha, što se može iščitati iz arhivskih dokumenata.

39 Vida Knežević u svom tekstu koristi izraz *kritički realizam*.

40 Skupština glumaca Narodnog pozorišta i glumaca KNO održana je 21. novembra 1944, i tada je izabran Odbor narodnooslobodilačkog fronta za Narodno pozorište. Udruženje književnika održalo je skupštinu 31. decembra 1944 – za predsednicu je izabrana Isidora Sekulić, za potpredsednika Jovan Popović i sekretara Oskar Davičo. Udruženje kompozitora Srbije osnovano je 22. marta 1945, i zamenilo je do 1941. aktivno Udruženje jugoslovenskih muzičara.

Tako je odlukom Mitre Mitrović od 24. marta 1945. odobrena isplata radnicima Narodnog pozorišta za prekovremeni rad;⁴¹ 22. novembra 1944. u *Politici* je objavljen poziv umetnicima da se jave radi dodeljivanja posla, a 27. januara poziv likovnim umetnicima za prijem namirnica, i da sa sobom ponesu sud od 8 kilograma i kesu od 5 kilograma;⁴² a u sličnom maniru Vladislav Ribnikar, ministar prosvete DFJ, šalje zahtev Ministarstvu rudarstva da se obezbedi 120 tona uglja za 120 porodica umetnika i kulturnih radnika.⁴³

NARODNO PROSVEĆENJE

Od samog početka NOP-a postojala je jasna politika opismenjavanja boraca i stanovništva, kao ključni preduslov za emancipaciju naroda i demokratizaciju kulture. Pored velike izdavačke delatnosti, organizovane su biblioteke, škole, kao i kolektivna čitanja u četama. Analfabetski tečajevi i diletantske grupe postojale su u svim krajevima Jugoslavije i u većini jedinica NOVJ. Domovi su se osnivali od početka ustanka i s namerom da budu „pravi drugi dom za svakog meštana“.⁴⁴ U dokumentu „Nove upute o organizaciji propagandne službe“, koji je izdao Propagandni odjel ZAVNOH-a, daju se detaljna uputstva za organizovanje domova kulture i njihovu funkciju:

41 Arhiv Srbije, Ministarstva narodne republike Srbije: odeljenje za nauku, kulturu i umetnost, 183, 1945/46, 904/45.

42 *Politika*, 22. novembar 1944.

43 Arhiv Jugoslavije, fond Prezidijum narodne skupštine FNRJ, 15, NKOK, 1944/27.

44 Arhiv Jugoslavije, Dokumenti centralnih, pokrajinskih komiteta i nižih organa KPJ I SKOJ-a, 792, Hrvatska II/384.

„U kulturno-umjetnički sektor spadaju domovi kulture. U manjim selima to može biti obična seljačka soba, a u većim selima i cijela kuća,[...] Domovima kulture upravlja Uprava doma, a u koju ulazi drug odgovoran za propagandu, te jedan predstavnik mjesnog AFŽ-a i USAOH-a.“⁴⁵

Iako su inicijativa za osnivanje domova i upustva za njihov rad dolazili odozgo, bilo bi pogrešno osuditi NOP i KPJ za sputavanje revolucionarnog potencijala. Naprotiv, možemo na to gledati kao na inicijalno pokretanje naroda i otvaranje polja kulture za participaciju. Upravo na tom tragu možemo čitati deo referata Đoke Petrovića s Konferencije u Topusku: „Nastaviti na započetom pravcu i sve do sada stečeno učvrstiti i uza sav napor i rad postići i očuvati udarnički zamah koji će nam omogućiti da se prime, organizuju i u pravu atmosferu uvedu nove snage i talenti koji dolaze i koji će još iz narodnih masa – do sada odozgo pritisnutih – zapljusnuti kao val. Kazališne družine su te koje će ih prihvatiti i zajedno s njima ostvariti nova kazališta, koja će biti prava narodna i za narod po sadržaju i po izrazu.“⁴⁶

Povereništvo za prosvetu Srbije sastavilo je „Izveštaju o prosvjećanju“ s detaljnim pregledom rezultata ostvarenih do marta 1945. Navodi se da je organizovano: 97 analfabetskih tečajeva sa 1.747 polaznika, osnovano je 88 kulturnih domova, 1 muzej, održano 405 priredbi sa 76.727 posetilaca, pokrenuto ili obnovljeno 100 knjižnica sa 15.029 knjiga, aktivno je bilo 98 diletantskih grupa i 89 horova. Ove brojke

45 Arhiv Jugoslavije, Dokumenti centralnih, pokrajinskih komiteta i nižih organa KPJ i SKOJ-a, 792, Hrvatska II/372.

46 *Kultura hrvatskog antifašizma*, 222.

pokazuju težnju da se obezbedi veća dostupnost kulturnih sadržaja što širem sloju društva, posebno u ruralnim sredinama i na periferiji. [★] U Beogradu je radilo i Reonsko pozorište, koje je osnovalo Poverništvo za prosvetu. Na osnovu odluke od 3. marta 1945, među zadacima Reonskog pozorišta navodi se „da će pozorište davati predstave po svim reonima Beograda,[...] naročito perifernim“. ⁴⁷ Za razliku od Narodnog pozorišta, kome sa kao imperativ postavlja umetnički kvalitet, Reonsko pozorište ima zadatak da dopre u periferne krajeve i do što većeg broja stanovnika. Možda se kroz ove dve institucije može naslutiti i razlika u dva pravca razvoja kulture nakon oslobođenja, od kojih je jedan išao ka profesionalizmu i „visokoj“ državnoj umetnosti, dok je drugi težio propagiranju narodnog stvaralaštva i umetnosti „od naroda za narod“.

★ I-11, I-12 i I-13:
Inicijativa
Ministarstva
prosvete DFJ
za sakupljanje
pozorišnih
komada za rad
diletantskih
grupa. Strane
126–127.

[Vidi ilustraciju](#)

PROBLEMSKA POSTAVKA/ZAKLJUČAK

Kada pričamo o kulturnoj delatnosti NOP-a, lako se može postaviti pitanje: *Šta je to novo u „partizanskoj kulturi“, šta je to revolucionarno, avangardno?* Ako se osvrnemo isključivo na programske aktivnosti, u kulturnom stvaralaštvu NOP-a nećemo naći mnogo noviteta, što je delimično uzrokovano i odnosom spram kulturnog nasleđa. A ako se pak osvrnemo na način rada, organizaciju i ciljeve kulturne delatnosti, možemo se složiti da je sâm čin tih kulturnih težnji revolucionaran.

47 Arhiv Srbije, Ministarstva narodne republike Srbije: odeljenje za nauku, kulturu i umetnost, 183, 1450/45.

Mnogo važnije je postaviti pitanje: *Šta je od iskustva kulturne delatnosti NOP-a iskorišćeno i preuzeto za izgradnju novog društva i kulture u oslobođenoj Jugoslaviji?* Ovaj odgovor nije jednostavan, i na njega je teško odgovoriti a da se ne uradi temeljna analiza kulturne politike federativne Jugoslavije. Neke teze možemo da izvučemo, i one nam mogu poslužiti za dalje promišljanje ovog – za nas – otvorenog pitanja.

REVOLUCIONARNI POTENCIJAL JE OSLABLJEN ZARAD IZGRADNJE NOVE DRŽAVE.

Osvrnućemo se na najznačajniju kulturnu *instituciju* NOP-a, Kazalište narodnog oslobođenja. Prisetimo li se njegovog razvoja od grupe zagrebačkih glumaca koja prolazi slobodnom teritorijom i eksperimentiše s pozorištem pokušavajući da stvori jedan vid avangardnog teatra,⁴⁸ preko transformacije u privid građanskog teatra u Jajcu, do spajanja sa ansamblom Narodnog pozorišta u Beogradu, možemo reći da se u revolucionarnom putu KNO vidi sav potencijal NOP-a i njegov razvoj od revolucionarnog pokreta do nove demokratske države.

Po izlasku iz ratnih uslova glumci okupljeni u KNO nisu uspeli da nastave zajednički rad u slobodi i da na svom borbenom entuzijazmu izgrade jedno istinski drugačije pozorište. Oslobođenje je praktično značilo „demobilizaciju“ revolucionarnih težnji i povratak glumaca delovanju kroz stalna i profesionalna pozorišta.⁴⁹ KNO nije uspeo da

48 Više o ovoj temi pogledati u: Vejkoslav Afrić, „Sećanje na Kazalište narodnog oslobođenja,“ u: *Tako je rođena nova Jugoslavija: Zbornik sjećanja učesnika drugog zasjedanja AVNOJ-a III*, Spasić, B. Živojin, ured. (Jajce: Muzej AVNOJ-a, 1969)

49 Petar Volk, *Beogradske scene: pozorišni život Beograda: 1944-1974* (Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1978), 11.

svoje iskustvo pretoči u *manifest* novog i drugačijeg teatra, na osnovu kojeg bi se reformisala profesionalna pozorišta. Nasuprot tome, KNO se utopio u mirnodopski profesionalni teatar. Integracija KNO u Narodno pozorište verovatno je bila pokušaj da se državni teatar programski približi tekovinama NOP-a, a ujedno da se KNO-u dà dodatna simbolička vrednost, koja bi na neki način zaokružila put ove prve umetničke institucije koju je osnovao AVNOJ. Ovo spajanje je bilo u skladu sa stremljenjima kulturnih ideologa pokreta, koji iskustvo umetnika stečeno kroz borbu ističu kao garant umetnikove povezanosti s narodom i prenošenja *istinske stvarnosti*, tj. borbe i žrtve naroda.

U završnoj fazi rata, posebno nakon oslobođenja Beograda, kulturna politika novih vlasti kretala se u dva pravca. Radilo se na reformi institucija prethodne države promenom kadrovske i programske politike, u cilju da one postanu reprezentanti nove federativne Jugoslavije.

U kadrovskoj politici nije bilo suštinske promene, na ključnim mestima našli su se ljudi koji nisu bili direktno vezani za NOP i KPJ, dok su u upravne odbore i na pozicije sekretara i zamenika dolazili ljudi iz pokreta. U svim važnijim institucijama i umetničkim udruženjima osnovani su Sudovi časti, čiji je zadatak bio da preispitaju držanje umetnika tokom okupacije.⁵⁰ Iako su izbor uprave i donošenje odluka važnih za funkcionisanje institucija bili u nadležnosti Povereništva za prosvetu, u svim radnim jedinicama osnivaju se Odbori Narodnooslobodilačkog fronta koji su predstavljali početak procesa ka demokratizaciji upravljanja.

50 Sve kadrovske promene, izveštaji o „držanju za vreme okupacije“ i imenovanja mogu se naći u pomenutom fondu u Arhivu Srbije. Obaveštenja o radu sudova časti objavljivana su u *Politici* i *Borbi*, najčešće kaznene mere bile su zabrana vršenja umetničke delatnosti (uglavnom po par meseci ili godinu dana) i javna osuda.

U programskoj politici došlo je do promena uvođenjem sadržaja sa socijalnom i revolucionarnom tematikom. Prva predstava izvedena u Narodnom pozorištu bila je „Naježda“ Leonida Leonova, i time je ispoljena tendencija ka umetničkom sadržaju koji treba da prikaže „stvarnost“ NOB-a. Pored dela sovjetskih i engleskih pisaca sa socijalnom i antifašističkom tematikom, izvode se klasici (Nušić, Sterija, Glišić, Tolstoj, Sremac), čime se nastavlja praksa započeta od Uzičke republike. Iako se pozorište nije udaljilo od građanskog nasleđa, nastojalo se da „klasična umetnost ne bude propaganda za reakciju, nego umetnički oblikovana historija društva, međudruštvenih odnosa i snaga“.⁵¹ Težnje da se u kulturu novog društva integriše predratno (građansko) nasleđe nije novina proistekla iz NOB-a, ono je vidljiva i tokom predratnih „sukoba“ na levlci, a tokom rata postaje „pravilo“, na kulturnim radnicima bilo je da pronađu „sintezu svih pozitivnih vrednota i plodnih inicijativa prošlosti s novim razvojnim tendencama [kojima je urodila naša borba]“.⁵² Kompleksni politički odnosi u zemlji i problemi oko uspostavljanja nove države takođe su sa svoje strane uticali na kulturnu politiku. Kao što KPJ nije mogla da odbaci pritisak saveznika za formiranje zajedničke vlade sa Subašićem, tako nije mogla ni da odbaci nasleđe predratne građanske kulture, koja se postavila kao garant „civilizovanog“ i slobodnog društva.

51 *Kultura hrvatskog antifašizma*, 223.

52 *Ibid*, 250.

*PROFESIONALIZACIJA UMETNOSTI ONEMOGUĆILA JE SUŠTINSKU
DEMOKRATIZACIJU KULTURE.*

Veliki broj profesionalnih umetnika i kulturnih radnika koji su aktivno učestvovali u NOP-u, te njihovo postepeno grupisanje, posebno tokom 1944. (Hvar, Vis, Topusko, Bari, Beograd) vodili su jačanju društvenog položaja umetnika i kulturnih radnika nakon oslobođenja. Njihove borbe tokom tridesetih godina XX veka dobile su svoj epilog nakon oslobođenja, društveni i socijalni status umetnika je poboljšán, kao i infrastruktura, ali u posleratnim godinama postepeno se napušta ideja simbioze umetnika i naroda, koja se gotovo deklarativno i parolastički isticala tokom osnivanja svih umetničkih udruženja. Sa ove istorijske distance, mi možemo pretpostaviti da te promene nisu uzrok samo neke potrebe umetnika da stvaraju „visoku“ umetnost, već posledica međunarodnih odnosa Jugoslavije, posebno spram Sovjetskog Saveza, te u krajnjoj instanci – napuštanja pravca socijalističkog realizma, nakon kojeg je usledio period „oslobađanja“ stege dogmatske državne umetnosti, kako socijalistički realizam često karakterišu njegovi kritičari. Suštinski je sloboda podrazumevala estetske, ali ne i sistemske promene, koje bi dovele do još veće demokratizacije i participacije naroda u kulturnom stvaralaštvu.

Treba napomenuti da je, pored reforme postojećih institucija i jačanja profesionalnih organizacija, veliki napor uložen u izgradnju nove infrastrukture i podsticanje narodnog stvaralaštva. Već smo spominjali važnost domova kulture i narodnog prosvetljenja, kroz koje je nastavljena emancipatorska politika NOP-a. Da bi došlo do potpunog oslobađanja narodnog stvaralaštva, bilo je važno obezbediti uslove i

prostor koji bi omogućili suštinsku demokratizaciju kulture. U tom cilju je izgrađen ili ponovo pokrenut veliki broj narodnih univerziteta i radničkih umetničkih društava. U nekim budućim istraživanjima treba posebno analizirati amatersko stvaralaštvo, posebno na periferiji, te kakav je bio odnos između profesionalne i amaterske kulture.

Tokom četiri godine rata, kulturna delatnost NOP-a prošla je svoj revolucionarni i borbeni put. Od prvih listova u partizanskim četama do izgradnje novih institucija u koje su integrisana iskustva i težnje narodnooslobodilačke borbe. Kultura je bila moćno sredstvo za okupljanje narodnih masa pod okrilje NOP-a i za jačanje odnosa sa saveznicima. Bilo bi pogrešno kulturnu delatnost ograničiti na agitpropovsku aktivnost, jer bismo onda negirali celo jedno kulturno stvaralaštvo nastalo u toku rata. Takođe, ne smemo negirati napredak u kulturi ostvaren tokom oslobođenja zemlje, kroz obnovu i izgradnju kulturnih institucija, i unapređenje društvenog i socijalnog položaja umetnika. Na kraju ne smemo zaboraviti napore u opismenjavanju naroda, širenju mogućnosti za kulturni napredak i narodno stvaralaštvo kroz politiku narodnog prosvetljenja. Kako bi se bolja razumela kultura naše sadašnjosti, potrebno je kritički pristupiti analizi svih procesa koji su vodili od demokratizacije kulture do privatizacije tekovina NOP-a.

★ BIOGRAFIJE UČESNIKA

Gal Kirn je doktorirao političku filozofiju na *Univerzitetu Nove Gorice* (2012). Bio je istraživač na *Akademiji Jan van Ajk* u Mastrohtu i istraživač na *ICI Berlin*. Bio je stipendista *Akademije Schloss Solitude* u Štutgartu i postdoktorant Humboldt fondacije. Predaje kurseve filma, filozofije i savremene političke teorije na *Freie Universitat* u Berlinu, na *Justus-Liebig-Universität Gießen* i na *Univerzitetu Primorska*. Kirn je objavio *Partizanski prelomi in protislovja trznega socializma v Jugoslaviji*, (Sophia 2014).

Ko-urednik je sledećih izdanja: *Bejond Neoliberalism: Social Analysis after 1989* (Palgrave Macmillan, 2017), (sa Petrom Tomasom, Sarom Faris i Katjom Diefenbach), *Encountering Althusser* (Bloomsburi, 2012), (sa Dubravkom Sekulić i Žigom Testen), i *Yugoslav Black Wave Cinema and its Transgressive Moments* (JVE Academie, 2012). Takođe je urednik knjige *Postfordism and its discontents* (JVE Academie, B-Books i Mirovni Inštitut, 2010). Trenutno počinje da piše rukopis za izdavača Brill na temu partizanskog kontra-arhiva i počće da radi za *TU Drezden* kao naučni saradnik.

Miklavž Komelj je objavio deset knjiga poezije (najnovija *Liebestod*, 2017), monografsku studiju *Kako misliti partizansku umetnost* (2008), zbirku eseja *Nužnost poezije* (2010) i još nekoliko manjih samostalnih knjižnih edicija. Pored toga, autor je brojnih naučnih i stručnih članaka i eseja objavljenih u časopisima. Bavi se i prevodjenjem (Fernando Pessoa, Cesar Vallejo, Djuna Barnes, Alejandra Pizarnik, Pier Paolo Pasolini, Oskar Davičo i dr.). Uredio je literarnu zaostavšinu Jureta Detele, sada radi na još neobjavljenim tekstovima Srečka Kosovela.

[BLOK] je kustoski kolektiv koji djeluje na sjecištu umjetnosti, urbanog istraživanja i političkog aktivizma. Njihovi projekti su zamišljeni i realizirani kao platforme za udruženi rad umjetnika, kustosa, istraživača, političkih aktivista i svih zainteresiranih za politiku prostora, proizvodnju zajedničkog, demokratizaciju kulture te za refleksiju umjetničkih praksi iz perspektive njihovih društvenih i proizvodnih uvjeta.

Djelujući kontinuirano od 2001. godine [BLOK] je koncipirao i producirao projekte u javnom prostoru, predavanja, izložbe, dugoročne istraživačke projekte, publikacije, kao i sudjelovao u javnoj raspravi o neoliberalnoj transformaciji javnog prostora i institucija te u borbi za njihovu demokratizaciju.

Od 2016. godine kolektiv vodi **BAZU**, prostor za produkciju suvremene umjetnosti, edukaciju i aktivizam.

Vida Knežević je članica Kontekst kolektiva čiji rad predstavlja proces povezivanja kritičke teorije i prakse, umetničke proizvodnje sa širim društvenim delovanjem. Ko-urednica je medijskog portala www.masina.rs koji se bavi proizvodnjim društvene kritike. Radi na istraživanju i izradi doktorske teze na Univerzitetu umetnosti u Beogradu na temu *Teorija i praksa kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi (jugoslovenska umetnost između dva svetska rata i revolucionarni društveni pokret)*. Realizovala je mnogobrojne projekte u oblasti kustoskih, umetničkih i aktivističkih praksi: *Kritička mašina* (u toku); *Nekoliko reči o „malim stvarima“ (u postsocijalizmu)* (2013); *Trajni čas umetnosti. Re-izvođenje nepoznatog* (2012); *Od kreativnog rada do kreativnog grada* (2011); *Urbane mašine i prostori borbe* (2010); *Bez granica? Nekoliko kritičkih refleksija o evropskom i globalnom stanju granica* (2009); *Seks, rad i društvo* (2006/2007); i dr.

KURS (Miloš Miletić i Mirjana Radovanović) deluje kroz različite vizuelne forme, pre svega produkovanjem murala, ilustracija i zidnih novina. Osnovni pravac rada udruženja je da proizvodi edukativni i informativni sadržaj koji je obrađen likovnim jezikom i predstavljen kroz neku od umetničkih formi izražavanja. Iako je KURS primarno vezan za umetničku produkciju kao način izražavanja i artikulacije, svojim radom teži da se aktivno uključi u političku i društvenu borbu.

POPIS ILUSTRACIJA:

- I-1 i I-2:** Scene iz filma Štrajk (Стачка) snimljenog 1925. godine u režiji Sergeja Ejzenštajna. Strane 113–115.
- I-3:** Koča Popović i Marko Ristić, Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1931. Strana 116.
- I-4:** *Nadrealizam danas i ovde*, br. 2, Nadrealistička izdanja, Beograd, januar 1932. Strana 117.
- I-5 i I-6:** Problem umjetnosti kolektiva - slučaj Zemlja, 21.12.2016 – 21.2.2017. BAZA, Zagreb. Foto: Srđan Kovačević. Strane 118–121.
- I-7 i I-8:** *Naša stvarnost*, časopis za književnost, nauku, umetnost i sva društvena i kulturna pitanja, odgovorni urednik Aleksandar Vučo, Beograd, 1936-1939. Strane 122–123.
- I-9:** Pismo Radovana Zogovića upućeno Aleksandru Rankoviću, Arhiv Jugoslavije, Dokumenti centralnih, pokrajinskih komiteta i nižih organa KPJ I SKOJ-a, 792, CK KPJ 1944/518, 353-354. Strana 124.
- I-10:** *Naše kazalište*, list Kazališta narodnog oslobođenja, Vis, 1944. Strana 125.
- I-11:** Ministarstvo prosvete DFJ, odeljenje za narodno prosvjećivanje traži da im se dostave pozorišni komadi kako bi se napravio izbor za rad diletantskih grupa. Arhiv Jugoslavije, fond Prezidijum narodne skupštine FNRJ, 15, NKOJ, AJ-313-7-16. Strana 126.
- I-12:** Ministarstvo prosvete DFJ, odeljenje za narodno prosvjećivanje dostavlja Ministarstvu prosvete Makedonije pozorišne komade. Arhiv Jugoslavije, fond Prezidijum narodne skupštine FNRJ, 15, NKOJ, AJ-313-7-16.. Strana 127.
- I-13:** Ministarstvo prosvete DFJ, odeljenje za narodno prosvjećivanje dostavlja Ministarstvu prosvete Jugoslavije pozorišne komade. Arhiv Jugoslavije, fond Prezidijum narodne skupštine FNRJ, 15, NKOJ, AJ-313-7-16. Strana 127.
- I-14:** Naslovna strana zbornika povodom Prvog kongresa kulturnih radnika Hrvatske, Vjesnik Jedinstvene narodno-oslobodilačke fronte Hrvatske, 1944. Strana 128.

Grafička obrada

Fontovi:

Linux Biolinum

Crimson Text

Libre Franklin

Papiri:

Holmen Book Cream 70gr

Munken Lynx Rough 100gr

HVALA SVIMA ONIMA KOJI SU DOPRINELI OVOJ PUBLIKACIJI I RAZMENOM
MIŠLJENJA OBOGATILI OVO ISTRAŽIVANJE.

CIP - Каталогизација у публикацији - Народна библиотека Србије, Београд

008:329.15(497.1)(091)
304:329.15

LEKCIJE o odbrani : da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno? / [autori Miloš Miletić ... et al.]. - Beograd : Kurs : Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe = Kancelarija za Jugoistočnu Evropu Rosa Luxemburg Stiftung, 2017 (Beograd : Standard 2). - 160 str. ; 24 cm

"Zbornik koji je pred vama ... prati istoimenu konferenciju koja je okupila autorke i autore s područja bivše Jugoslavije ... " --> Predgovor. - Podatak o autorima preuzet iz kolofona. - Tiraž 600. - Str. 7-10: Predgovor / uredništvo. - Biografije učesnika: str. 156-157. - Napomene i bibliografske reference uz tekst.

ISBN 978-86-920821-1-5 (Kurs)

1. Милетић, Милош, 1986- [аутор] 2. Радовановић, Мирјана, 1983- [аутор] 3. Кнежевић, Вида [аутор] 4. Комељ, Миклавж [аутор] 5. Кирн, Гал [аутор] 6. Ханачек, Ивана [аутор] 7. Вуковић, Весна [аутор] 8. Кутлеша, Ана [аутор] 9. Конференција Лекције о одбрани: да ли је могуће стварати уметност револуционарно? (2017 ; Београд)
а) Културно стваралаштво - Левица (политичке науке) - Југославија б)
Уметност - Револуција
COBISS.SR-ID 247202060

